Modernidades Híbridas en el Uruguay: 1925-1950

Autor: Alberto E. de Betolaza Lombardo

ÍNDICE

ABSTRACT 1

PARTE I: EL CONCEPTO DE MODERNIDAD Y ASPECTOS QUE COADYUVAN A LA MANIFESTACION DE UNA MODERNIDAD HÍBRIDA EN LA ARQUITECTURA URUGUAYA ENTRE 1925 Y 1950. 4

I.A. Conceptualizaciones: modernidad ortodoxa y modernidad híbrida. Definición de términos. 5

I.A.A. La construcción de un discurso monolítico en arquitectura hacia 1925: la modernidad ortodoxa.

I.A.B. El universo paralelo y omnipresente de las modernidades híbridas.

I.B. La idea del país moderno en el Uruguay entre 1925 y 1950. 29

I.B.A. Definición del período.

I.B.B. El aporte de los intelectuales en la construcción de una modernidad híbrida: el cuestionamiento del Positivismo y la Generación del 900.

I.B.B.a. Pedro Figari.

I.B.B.b. José Enrique Rodó (1872 – 1917).

I.B.B.c. Carlos Vaz Ferreira.

I.B.C. La construcción de una modernidad híbrida en la arquitectura uruguaya entre 1925 y 1950.

I.B.C.a. La apertura cultural de Batlle y la introducción de la arquitectura moderna.

I.B.C.b. La enseñanza de la arquitectura y la polémica acerca de la arquitectura moderna.

I.B.C.c. ¿Cómo llegan las ideas y formas de la arquitectura moderna al Uruguay?

I.B.C.d. La modernidad híbrida en arquitectura: un enfoque historiográfico.

PARTE II: LA ORNAMENTACIÓN COMO ASPECTO INVARIANTE DE LAS MODERNIDADES HÍBRIDAS. 80

II.A. Prejuicios moderno-ortodoxos. Permanencia del ornamento en las arquitecturas modernas híbridas: el estilo Art-Déco. 81

II.A.A. Antecedentes y definiciones.
II.A.B. Fuentes ornamentales de las arquitecturas híbridas en el Uruguay: Naturaleza, Maquinismo, Clasicidad.

II.B. Naturaleza y geometría en el Art-Déco diagonal o poliédrico. ..89

II.B.A. La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y la propuesta de un arte para la sociedad de masas.
II.B.B. La apropiación uruguaya: del historicismo académico a la creación de una propuesta formal moderna y ornamentada.
II.B.C. Del mundo mineral al estilo poligonal o poliédrico.
II.B.D. La atracción por la naturaleza en la ornamentación aplicada.

II.B.D.a. La representación hedonista.
II.B.D.b. Contactos expresivos con la vanguardia.
II.B.D.c. La representación simbólica.

II.B.E. Los protagonistas.

II.B.E.a. Eloy Tejera.
II.B.E.b. Arnaldo D´Agosto.
II.B.E.c. José María Núñez.

II.C. La búsqueda de nuevas fuentes de inspiración formal: Maquinismo-Clasicismo. 161

II.D. Los edificios-máquina. 166

II.D.A. Electrodomésticos y medios de locomoción como fuente de inspiración: el repertorio "streamline".

II.D.A.a. Barcos navegando en tierra firme.

II.D.A.b. Signos de modernidad: Cascos, puentes de mando, botes, salvavidas, ojos de buey, barandillas.

II.D.B. La ornamentación aplicada en la modalidad streamline: motivos abstractos y figurativos.

II.D.C. Los protagonistas.

II.D.C.a. Daniel Pérez Fuentes.

II.D.C.b. Jorge Caprario.

II.D.C.c. Newton Laconich.

II.E. Los edificios-palacio. 236

II.E.A. El concepto de Palacio y la antimonumentalidad de la arquitectura moderna ortodoxa.

II.E.B. La vigencia de los estilos clásicos y de la imitación como proceso creativo y metodología proyectual.

II.E.C. Escenas clásicas serlianas.

II.E.C.a. Para una escena dramática.

II.E.C.b. Para una escena campestre.

II.E.C.c. La escena trágica y el progresivo abandono de la ornamentación incorporada.

II.E.D. Los protagonistas.

II.E.D.a. Faget, Faget Figari, Saavedra.

II.E.D.b. Pérez del Castillo y Soneira.

II.E.D.c. M. A. y A. L. Cattáneo.

PARTE III: DIFUSIÓN A NIVEL SOCIAL DE LAS MODERNIDADES HÍBRIDAS. 298

III.A. Frustraciones modernas: la "gran división". 299

III.B. La aceptación del público a la respuesta moderna no vanguardista y la labor de técnicos e idóneos... 304

III.C. Hibridaciones modernas en los arquitectos de primera línea..**3**07

III.D. La incorporación de las modernidades impuras por los arquitectos de segunda y tercera línea 333

III.D.a. De los Campos, Puente y Tournier.
III.D.b. Los antecedentes de los arquitectos Juan Aubriot y Ricardo Valabrega.
III.D.c. Francisco Vázquez Echeveste.
III.D.d. Julio Etchebarne, Elías Ciurich, Bomio.
III.D.e. Albérico Isola y Guillermo Armas.

III.E. Arquitectura de constructores. 370

III.E.a. La obra de Bello y Reboratti.

PARTE IV: EL PALACIO DÍAZ COMO PARADIGMA DE LAS MODERNIDADES HÍBRIDAS MONTEVIDEANAS. 388

IV.A. El rascacielos neoyorkino como referente. 389

IV.B. El Edificio de Renta montevideano y sus opciones expresivas. 391

IV.B.A. Opciones premodernas.
IV.B.B. Opciones modernas.

IV.C. El estudio Vázquez Barrière & Ruano. 399

IV.C.A. Aspectos biográficos.
IV.C.B. Las viviendas del estudio Vázquez Barrière & Ruano.
IV.C.C. Los edificios en altura del estudio Vázquez Barrière y Ruano.

IV.C.C.a. Edificios en predios esquineros.
IV.C.C.b. Edificios en predios entre medianeras.

IV.D. La construcción del Palacio Díaz. 424

IV.D.A. El edificio de Renta y la idea del "palacio".
IV.D.B. Análisis planimétrico.
IV.D.C. La imagen del Palacio Díaz: el rascacielos que levita.

IV.D.C.a. La hibridez del planteo general.
IV.D.C.b. El anti-basamento.
IV.D.C.c. El cuerpo principal del rascacielos.

PARTE V: LA DIFUSIÓN DE UNA ARQUITECTURA MODERNA HÍBRIDA EN EL TERRITORIO. CENTRO Y PERIFERIA. 460

V.A. Aspectos generales. 461

V.B. La difusión "puntiforme" de la arquitectura moderna. 467

V.B.A. El rol del Estado como difusor de las formas modernas.
V.B.B. La importancia de los programas industriales y culturales.

V.C. La difusión "por manchas ó áreas". 481

V.C.A. La arquitectura moderna en el área balnearia de la costa Sur.
V.C.B. La arquitectura moderna en el Litoral Oeste.

V.C.B.a. Aspectos generales.
V.C.B.b. La arquitectura moderna híbrida en Salto y sus protagonistas: A. Barbieri, O. Lluberas, L.Gaffré, L. Fournié y D. Armstrong.
V.C.B.c. La modernidad sanducera y sus protagonistas: R. Bianchi, H. Rampa, N. Máscolo y O. Garrasino.

V.C.C. La arquitectura moderna híbrida en la frontera Norte: Tacuarembó, Artigas y Rivera.

V.C.C.a. Aspectos generales.
V.C.C.b. La arquitectura moderna híbrida en Artigas y la figura de Conrado Zunín Padilla.
V.C.C.c. La arquitectura moderna híbrida en Tacuarembó.
V.C.C.d. La arquitectura moderna híbrida en Rivera y la obra de José Lago.

PARTE VI: EL CLUB URUGUAY DE RIVERA COMO PARADIGMA DE LA MODERNIDAD HÍBRIDA EN EL INTERIOR DEL PAÍS. 636

VI.A. Tardío desarrollo y situación marginal de Rivera. 637

VI.B. La obra de la Empresa Franceschi, Repetto & Stratta y la autoría del Club Uruguay de Rivera. 639

VI.B.A. Los inicios en el Eclecticismo Historicista.
VI.B.B. La obra del art-déco poligonal o zig-zag.
VI.B.C. La obra moderna de la empresa: la asociación con el Arq. Julio Pietropinto y la autoría del Club Uruguay de Rivera.

VI.C. La imagen del Club Uruguay: la Catedral Laica. 658

VI.D. Análisis planimétrico y espacial. 672

PARTE VII: CONCLUSIÓN: LA MODERNIDAD HÍBRIDA COMO ALTERNATIVA PROYECTUAL A LA MODERNIDAD ORTODOXA. 684

VII.A. Desde el punto de vista de las ideas puestas en juego. 686

VII.B. Como alternativa factible al programa moderno. 690

VII.C. Desde el punto de vista de quienes producen arquitectura. ...693

VII.D. Desde el punto de vista patrimonial. 695

VII.E. Articulación entre las ideas y formas anteriores a la modernidad ortodoxa y las correspondientes a la inmediata segunda postguerra. 698

VII.F. La verdadera modernidad, la modernidad híbrida. 700

ANEXO 1. La consolidación del país moderno bajo el signo del reformismo batllista......704

1. A. Aspectos generales.

1. B. El Humanitarismo batllista.

1. C. La puesta en práctica del humanitarismo batllista entre 1903 y 1925.

1. D. 1925 – 1950: 25 años de historia.

BIBLIOGRAFÍA.....718

ABSTRACT

El proyecto moderno constituye el punto de referencia más importante de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. Su contundente propuesta expresiva, afianzada conceptualmente en el fenómeno de la industrialización, se tradujo en un poderoso programa de trabajo, fuertemente ideologizado, que abarcaba todas las dimensiones del diseño.

Si, desde el punto de vista expresivo, en las dos primeras décadas del siglo XX las vanguardias artísticas generaron un panorama estimulante, amplio y diverso, hacia 1920, la historiografía general identifica la confluencia de todas las vertientes hacia una de ellas, que es señalada como aquella que mejor resume y trasmite conceptual y expresivamente todo el proceso de cambios.

La simplicidad y arbitrariedad del mensaje, el rechazo explícito de lo que había sucedido anteriormente y de cualquier opción alternativa hacen de este cuerpo de ideas y formas una suerte de dogma, que merece la denominación de modernidad “ortodoxa”.

A partir de los acuerdos formulados en los primeros Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna quedó prácticamente establecido que las actuaciones debían seguir las normas de ese dogma como si se trata de un ritual que pautaba el quehacer de los técnicos. La lógica restrictiva del discurso y el vocabulario acotado que lo representaba resultaron instrumentos muy convincentes y fáciles de asimilar por parte de profesionales e intelectuales, pero difíciles de trasmitir al público en general, de tal manera

que no fue sencillo poner en práctica el credo moderno en su versión “pura”.

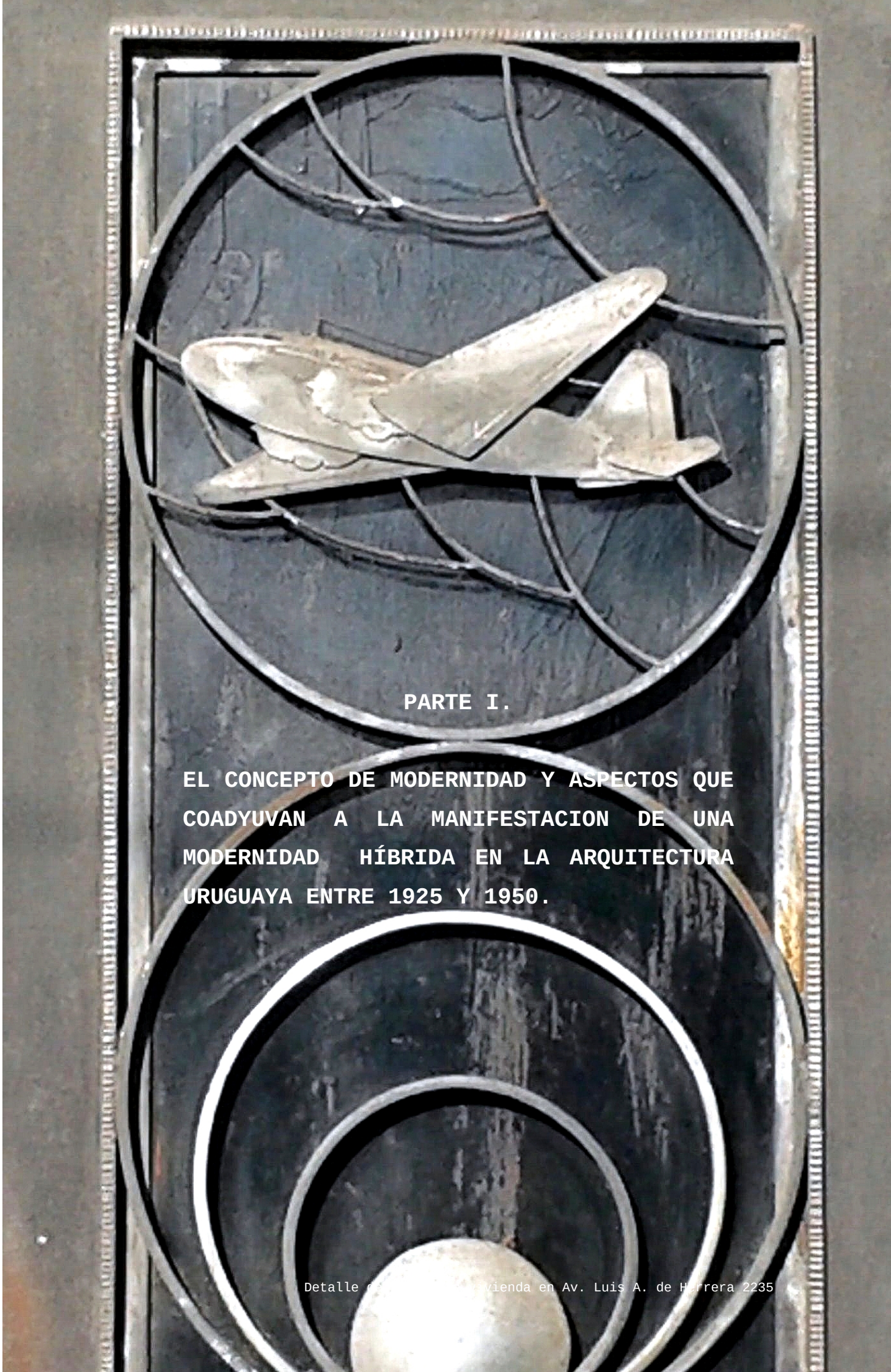
Fue entonces inevitable que aparecieran versiones alternativas, en las cuales algunos aspectos de esa modernidad ascética conviven con otros que habían sido expresamente rechazados, conformando procesos de combinación e integración de recursos expresivos de diversas fuentes dando lugar a procesos de contaminación que dan lugar a esas modernidades “híbridas” que constituyen el fundamento del presente trabajo de tesis y que fueron expresamente ignoradas e incluso rechazadas por la historiografía de la primera mitad del siglo XX.

Por un lado, se va a demostrar que las formas modernas en sus formalizaciones híbridas e impuras tuvieron una amplia penetración en los diferentes estratos sociales uruguayos. De la mano de una clientela, que se siente imbuida del espíritu moderno y que está integrada tanto por agentes privados como por instituciones públicas, las formas modernas híbridas se difunden masivamente de la mano de arquitectos, constructores e idóneos y esa difusión no se restringió al enclave montevideano como podría deducirse de la historiografía moderna uruguaya, sino que su penetración alcanza prácticamente por todo el país.

El trabajo supone el desarrollo de una labor arqueológica, con la diferencia que el material está absolutamente a la vista, pero no se lo había querido ver. Se trata de una labor de reivindicación y de reafirmación de esas arquitecturas que, a pesar del desdén profesional, forman parte del paisaje cotidiano y definen el carácter de las ciudades.

Una intensa labor fotográfica, así como de investigación de archivos ha permitido desentrañar la cantidad y el buen nivel de esas arquitecturas uruguayas, al tiempo que también se relevan las impurezas de algunos de los ejemplos más destacados de la historia oficial de la modernidad uruguaya.

El análisis monográfico de un edificio montevideano como el Palacio Díaz, diseñado por un estudio de segunda categoría que ha ocupado un lugar lateral en las historias oficiales y de un edificio absolutamente desconocido como el Club Uruguay de Rivera no hacen más que reafirmar la puesta en valor de esas arquitecturas anónimas que, para la mayoría de los ciudadanos, conforman la verdadera modernidad.



PARTE I.

EL CONCEPTO DE MODERNIDAD Y ASPECTOS QUE COADYUVAN A LA MANIFESTACION DE UNA MODERNIDAD HÍBRIDA EN LA ARQUITECTURA URUGUAYA ENTRE 1925 Y 1950.

Detalle de vivienda en Av. Luis A. de Herrera 2235

I.A. Conceptualizaciones: modernidad ortodoxa y modernidad híbrida.

I.A.A. La construcción de un discurso monolítico en arquitectura hacia 1925: la modernidad ortodoxa.

El discurso moderno fue una construcción intelectual en la que tuvieron tanta responsabilidad los técnicos, artistas y arquitectos de la época que esbozaron sus contenidos y sus expresiones formales, como los críticos contemporáneos e inmediatamente posteriores que, con ese material construyeron una estructura sólida y monolítica, de tal manera que, al comienzo del período de estudio – 1925 -, se pretendía presentar a la modernidad arquitectónica como una manifestación única y excluyente, bajo el imperio de la razón, que se venía forjando por lo menos desde el siglo XVIII y que toma forma definitiva con el desarrollo de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX.

El discurso oficial condenaba la producción arquitectónica anterior, ya que, a pesar de las enormes aportaciones tecnológicas que se introdujeron en la arquitectura a lo largo del siglo XIX y de la eficiente respuesta que dio al cúmulo de nuevos programas que surgieron con las nuevas formas de vida burguesa en las ciudades, nunca logró desligarse de la herencia del pasado que “contaminó” las realizaciones hasta que las vertientes “modernistas” (aunque no “modernas”) de los albores del siglo XX lograron introducir nuevas fuentes referenciales en sus expresiones lingüísticas. Siguiendo esa línea de pensamiento, la crítica ortodoxa coincide en que el salto hacia una arquitectura verdaderamente “moderna” se produce a partir de las experimentaciones de las vanguardias artísticas. La ruptura que producen estas vanguardias aparece como la

expresión de un concepto de modernidad diferente, que la historiografía moderna va a reconocer como un corte con la tradición histórica.

A la manera de una campaña proselitista, una vez rotos los lazos con la historia, los nuevos artistas y arquitectos modernos, apoyados por algunos críticos verdaderamente convencidos, realizan denodados intentos por imponer un concepto de Modernidad único en sus implicancias, tanto a nivel teórico como expresivo, de tal manera que sea posible identificar claramente quien está adentro y quien queda afuera de la Modernidad. Todo lo que se interpone en su camino es desterrado, vilipendiado, o directamente destruido.

En lo que refiere a la expresión plástica y, en particular, a la arquitectura, por la claridad conceptual, que no deja de implicar un cierto esquematismo, la modernidad heroica de los años 20 constituye el faro al cual refieren todas las experiencias anteriores, posteriores y contemporáneas.

Con una cierta perspectiva histórica y a pesar de los esfuerzos realizados por el ejército moderno-ortodoxo, resulta evidente que el concepto de Modernidad y su representación nunca resultaron ni simples ni unívocos y que, incluso, hacia 1920 la construcción de un discurso fue realizada dejando de lado interpretaciones diferentes y hasta contradictorias del propio concepto de modernidad.

Un análisis del adjetivo “moderno” muestra que su uso, en el sentido que conocemos actualmente, aparece recién con los cambios en los modos de vida que tienen lugar en la segunda mitad del siglo XVIII. En efecto, según M. Calinescu el término “moderno” es un legado del latín

tardío (*“modernus”).* Se utiliza como nombre y como adjetivo, y viene de “modo”, adverbio que, en latín, significa, “ahora mismo”. “Moderno” significa, entonces, novedoso y presente, algo que no estaba antes, y es contrario a viejo, antiguo y previo. Mantuvo durante algún tiempo un sentido peyorativo, al designar también al recién llegado, en oposición a los “antiguos” que eran aquéllos que pertenecían al lugar. Según parece, el propio Shakespeare todavía lo usó en el sentido de “vulgar”.

Sin embargo, será en la Europa occidental de fines del siglo XVIII que se comenzarán a perfilar los cambios que darán lugar a esa época que, bajo el signo del “progreso”, recibirá el nombre de “Modernidad”.

Marshall Berman[1] sostiene que Rousseau es el primero que utiliza la palabra *“moderniste”* en el sentido que se conoce en los siglos XIX y XX. Es el mundo creado por la burguesía como producto de una época diferente, marcada por una serie de cambios provocados por la muy moderna noción de “progreso”. A su vez, este concepto de “progreso” se relaciona con las ideas de consumo, movilidad social, búsqueda de status, negación de la propia justificación, moral trascendental. Su orientación pragmática y el culto de la acción y el éxito se han asociado con el abandono del puritanismo y de la ética protestante y se han promovido como valores claves de la civilización establecida por la clase media. Esta civilización abolió el sistema de valores vigente hasta el momento[2] de manera que ya nada queda firme, nada es permanente.

[1] BERMAN, Marshall (1999): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores.
[2] Recordar la idea de “Wertfreiheit”, - libertad con respecto a los valores- de Max Weber.

Las consecuencias de estos cambios sobre la expresión artística son reconocidas ya en el siglo XIX y Baudelaire lo expresa magistralmente en su célebre definición:

> "Por modernidad entiendo lo efímero, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable."[3]

En consonancia directa, un siglo después, M. Calinescu define a la "modernidad" como "el deslizamiento cultural desde un tiempo que honra la estética de la permanencia, basada en la creencia en un ideal de belleza trascendente e inalterable, a una estética de la inmanencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y la novedad."[4]

No cabe duda que la máquina de vapor fue el invento determinante de los cambios productivos y sociales que se identificaron con la Modernidad, pero también las aplicaciones resultantes en los procesos industriales y en los medios de comunicación determinaron alteraciones sustanciales a nivel ambiental y de la organización territorial. Tampoco cabe duda que las pinturas de Monet, con sus atmósferas vaporosas e inestables, sus personajes frágiles y movedizos expresan en dos dimensiones el carácter de esa modernidad que invade, en mayor o menor medida, la vida de todos, pero principalmente de los habitantes de las ciudades europeas durante el siglo XIX.

Es, justamente, en las grandes ciudades donde tienen lugar los cambios más radicales, que involucran importantes flujos de población y modificaciones sustanciales del

[3] BAUDELAIRE, Charles: "El pintor de la vida moderna".
[4] CALINESCU, M.: "Cinco caras de la modernidad". (Madrid, 1991) Editorial Tecnos.

paisaje urbano que rompen los equilibrios históricamente establecidos.[5]

Ya en la primera mitad del siglo XIX, Augusto Comte contribuyó notablemente a alimentar ese concepto de progreso, que se asocia al conocimiento científico, cuando introduce el concepto de Positivismo. Esta corriente filosófica refiere directamente al "espíritu positivo", un sistema de pensamiento construido a los efectos de un eficiente uso de las capacidades humanas con vistas a una mejora de los aspectos materiales[6].

Por otra parte, establece que el fin del conocimiento es la utilidad, que se concibe como la mejora continua de las condiciones de vida individuales y colectivas. No se trata de un progreso en sí mismo, sino en la medida que sea aplicado al hombre. Comte pensaba incluso que era posible pensar en un sistema similar que fuera válido cuando se habla de aspectos de carácter social, como la moral y la política, y se convirtió así en el padre de la sociología.

El pensamiento positivista tuvo una gran influencia en América Latina, probablemente porque el progreso económico que se vivió en los diferentes países en los años inmediatos a su independencia encontró en él un marco filosófico que se adecuaba a las necesidades de los intelectuales que veían con entusiasmo como, después de la

[5] Probablemente, las construcciones industriales con su efecto contaminante, y los extensos barrios obreros provenientes del impulso de los especuladores inmobiliarios, constituyan, a nivel físico, la contracara más elocuente de los fenómenos que generalmente se asocian a la idea de progreso.

[6] Con este fin, se subordina totalmente la imaginación a la observación y, además, ésta se aplica a la descripción de los hechos y fenómenos reales y a la búsqueda de las relaciones existentes entre ellos, sin preocuparse por averiguar las causas o las verdades últimas que pertenecerían a otros campos del conocimiento, a la teología o a la metafísica que se consideran plenamente superados en la medida que no aportan a aquella superación de los aspectos materiales que aparece como objetivo primario. De esta manera se está aseverando prácticamente que no existe otro conocimiento que el científico.

independencia, todos los países entraban en procesos de modernización que eran observados como paralelos a los acaecidos en algunos países europeos desde fines del siglo XVIII.

Si bien, tal como aseveraba el Positivismo, la calidad de vida mejoró notablemente en el siglo XIX, hubo factores que resultaron muy difíciles de controlar. Seguramente la distancia entre las expectativas generadas por la producción maquinista como solución a las carencias materiales históricas y lo que la realidad estaba mostrando despertaba sentimientos de insatisfacción y hasta de ira en los distintos estratos sociales. Parecía que las nuevas posibilidades productivas no sólo fracasaban a la hora de la satisfacción de las necesidades materiales, sino que, además, habían empobrecido la vida espiritual. A mediados del siglo XIX, Marx lo expresaba de esta manera:

> “Por un lado, en la vida industrial y científica se ha iniciado una variedad de fuerzas que ninguna época de la historia humana sospechó. Por el otro, hay síntomas de decadencia que rebasan con mucho los horrores de los últimos tiempos del Imperio Romano.”

Las bases del pensamiento dialéctico surgen justamente de esa observación: todo parece impregnado de su contrario. Por esta razón, su pensamiento mantiene la esperanza en un futuro promisorio, cuando se resuelvan las contradicciones del presente.

También en el caso de Friedrich Nietzsche, las corrientes de la vida moderna tienen un carácter esencialmente dialéctico. Esta modernidad desesperada y militante ha resquebrajado los ideales cristianos de verdad en la fe y

de integridad del alma, hasta llegar a la conclusión que “Dios ha muerto”. De esta manera, se sintetiza la pérdida de todos los valores trascendentes que han sostenido la civilización históricamente.

A nivel de la arquitectura y el urbanismo, son bien conocidas las profundas transformaciones territoriales y las enormes obras que permiten a las ciudades, no sólo adaptarse a las necesidades del desarrollo capitalista sino también mejorar las condiciones de higiene de toda la población, tratando de paliar las consecuencias negativas de los fenómenos emergentes de la industrialización. Sin embargo, la impresión más generalizada era que el beneficio material de los industriales y de los “jerry-builders”, era directamente proporcional a las penurias materiales y espirituales de los habitantes de los propios barrios obreros y al deterioro ambiental que producían en las ciudades.

Ya en el siglo XIX no resultaba fácil admitir pasivamente que las cosas iban a seguir tal como estaban. Los pasos que se daban parecían demasiado tímidos y la ausencia de alternativas que pudieran dar respuesta global al afán de superación espiritual y de realización de la subjetividad, produce una sensación de desesperanza en varios intelectuales del siglo XIX y también del siglo XX.

La idea de decadencia en el siglo XIX estuvo, desde sus principios románticos, inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas y, por ende, antipositivistas. Una parte de la sociedad estaba asqueada de la escala de valores de la clase media y expresaba su disgusto con los medios más diversos, desde la rebelión, la anarquía, el recurso a los “paraísos artificiales” y la fuga fuera del

mundo “civilizado”. La modernidad cultural se presenta como el rechazo de la modernidad burguesa.

Manfredo Tafuri señala que la fuerte carga ideológica del arte moderno provocó que fuera excluido de los procesos desarrollistas y este hecho, a su vez, tuvo como consecuencia que esa misma ideología se volcara contra el desarrollo en sí mismo bajo la forma de protesta permanente. Según Tafuri, desde Baudelaire y Rimbaud, para el arte moderno la disputa interna es un medio de supervivencia.[7]

La visión fantasmagórica de “El Grito” (1893) de Edvard Munch expresa esa visión desesperada del hombre moderno inmerso en un mundo caracterizado por la indiferencia hacia los valores, totalmente dominado por la economía del dinero y constituye, tanto la culminación de la pintura de denuncia del siglo XIX, como un avance de las manifestaciones de los artistas expresionistas en las dos primeras décadas del siglo XX. También se adelanta a los planteos de los artistas dadaístas y surrealistas que intentarán representar el absurdo de la realidad presente mediante la descomposición de todo material lingüístico y la negación de cualquier tipo de prefiguración.

Sin embargo, no todo está perdido. En ese estado de cosas lo que se percibe es el comienzo de un camino oscuro que, sin embargo, al final, muestra una luz de esperanza: es el futuro promisorio que se construirá a partir de la solución de los problemas de la realidad presente que se considera como un paso previo para llegar a la verdadera modernidad.

[7] Ver TAFURI, M.: “Arquitectura y Utopía. Diseño y Desarrollo Capitalista”. Capítulo 7.

Si el caos es un dato de la realidad cotidiana, el orden es un objetivo a lograr en un futuro, ese futuro promisorio anunciado por Marx, había sido prefigurado por Owen y Fourier a mediados del siglo XIX reduciendo la problemática a un tema de entorno físico en una especie de fuga hacia tiempos premodernos que, por supuesto, resolvía el problema, eliminando aspectos sustantivos del presente, en particular, la misma idea de progreso. Ese estado de perfección, que vuelve a incorporar muchos aspectos antiurbanos, se contrapone al presente caótico al que habían dado lugar las transformaciones de los dos últimos siglos. Se prefigura así el mundo donde se resuelven las contradicciones de la dialéctica.

Por su parte, Nietzsche da un paso más y augura que ese futuro promisorio se construirá con el advenimiento del "superhombre", pero, como es notorio, no realiza ninguna prefiguración acerca del entorno físico de esa nueva sociedad. La asociación entre la idea de una nueva sociedad y un nuevo entorno, que prescinda de la pesada herencia histórica, está detrás de las prefiguraciones de la vanguardia.

Seguramente fueron los futuristas quienes, más que una postura ahistórica, forjaron una postura "antihistoria", que ya se hace pública en el propio Manifiesto Fundacional de Marinetti publicado en 1909 en Le Figaro de París:

> "¿Por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas, si queremos echar abajo las misteriosas puertas de lo Imposible? El tiempo y el Espacio murieron ayer."[8]

[8] MARINETTI, F. T. (1909): *Fundación y Manifiesto del Futurismo.* Incluido en DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Editorial Alianza Forma. (Madrid, 1979).

A continuación, llevando a un extremo la postura darwinista, sostuvo, en el Manifiesto de Fundación de 1909, que la guerra era la única higiene del mundo[9], seguramente un instrumento que permitiría la supervivencia del más fuerte y, a partir de ahí, la consolidación de una raza de "superhombres" tal como sostenía Nietzsche.

Le Corbusier transforma a ese superhombre en un instrumento de diseño con la creación del Modulor[10], como modelo de hombre universal, del cual surgen las dimensiones que rigen el mundo de la arquitectura en todo el planeta. Asimismo, los proyectos de "casas – patio" realizados por Mies van der Rohe han sido presentados como el entorno vital de este superhombre, como el espacio arquitectónico ideal para la realización de la subjetividad, que hasta ahora se ha negado, en la metrópolis moderna.[11]

Será, entonces, la vanguardia racionalista la que desarrolle un cuerpo ordenado de propuestas, racionalmente concebidas e ideológicamente potentes que se va a imponer como la imagen de ese mundo. En particular, es Le Corbusier quien logra traducir las inquietudes filosóficas en una serie de conceptos e imágenes que serán aceptadas como las verdaderas prefiguraciones de ese nuevo mundo moderno que vendrá. Su contundente propuesta expresiva, afianzada conceptualmente en el fenómeno de la industrialización, constituyó la materialización de un poderoso programa de trabajo, fuertemente ideologizado, que abarca todas las dimensiones del diseño.

---

[9] "Nosotros queremos glorificar la guerra – única higiene del mundo – el militarismo, el patriotismo..." (Primer Manifiesto Futurista, Marinetti, 1909).

[10] El Modulor I, fue publicado por primera vez en 1948 a partir de estudios iniciados en 1942. En 1954 publicó su segundo volumen, Modulor II.

[11] Ver "La casa de Zaratustra" en AVALOS, Iñaki: "La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad." (Barcelona, 2000) Editorial Gustavo Gilli. Pág. 12 a 36.

Para artistas, técnicos y críticos, su propuesta aparece como la culminación de las búsquedas programáticas y expresivas que, a nivel del diseño en general y de la arquitectura, en particular, se iniciaron en la segunda mitad del siglo XVIII, a partir de los cambios introducidos por los modos de producción maquinistas. Tal como señala William Curtis[12], luego de un siglo y medio de búsqueda, Le Corbusier logra una síntesis por la cual identifica a los volúmenes simples como aquéllos que se corresponden con la producción maquinista, dado que serían los más fáciles de reproducir en serie. Esos mismos volúmenes simples son, además, los que el mundo clásico había reconocido como los más bellos. En "Hacia una Arquitectura", Le Corbusier se dedica a explicitar esta teoría y, con "Los cinco puntos de la arquitectura racional" establece el canon que regirá la proyectación moderna por excelencia.

Por otra parte, el programa arquitectónico de Le Corbusier, racionalmente concebido, supone también una nueva idea de ciudad, teóricamente inspirada en la cultura industrial y en el muy moderno afán de progreso, que se concreta en un ordenamiento espacial y formal heredero – paradójicamente - de las ciudades ideales del Renacimiento y del Iluminismo del siglo XVIII. El automóvil se incorpora al nuevo ordenamiento urbano y, a través de la arquitectura y del urbanismo, se logran armonizar los problemas sociales.

Si bien el propio Le Corbusier manifiesta reiteradas veces que la concreción de su propuesta no puede esperar y que puede y debe ser realizada inmediatamente, la distancia que la separa de las posibilidades reales de materialización,

[12] Ver CURTIS, William (Londres, 1982): "La Arquitectura Moderna desde 1900". Editorial Hermann Blume (Madrid, 1986).

la transforman en una utopía que va a inspirar la acción social con vistas a un “cambio revolucionario”.

A pesar de las dificultades de concreción y de sus contradicciones internas, las ideas generadas básicamente por Le Corbusier dieron lugar, en arquitectura y urbanismo, a un verdadero Movimiento en el que, con mayores o menores diferencias es posible reconocer, al ya nombrado Mies van der Rohe y a otros arquitectos y artistas reunidos en torno a la revista De Stijl como a J.J.P. Oud y a los técnicos de la socialdemocracia alemana. Todos ellos comparten una idea de Modernidad que los lleva a insertar en la metrópolis las imágenes del futuro, como germen de una nueva realidad, la del momento en que se hayan resuelto las contradicciones que afectaban a la sociedad del momento y al entorno físico donde se desarrollaba la vida. Su lenguaje autolimitado, su afán de abstracción, sus rigurosos métodos compositivos constituyen un punto de referencia, una suerte de meta que representaba la culminación de las búsquedas y aspiraciones del siglo anterior. Se trata de visiones de una modernidad aún inexistente, una especie de refugio de orden que recoge los componentes vitales del presente y realiza con ellos una utopía manejable, que pretende transformar al burgués en un hombre tipo.

La fuerza del discurso, la claridad de las metas y la racionalidad del camino para lograrlas son las características fundamentales de esta modernidad ortodoxa, idealista y utópica que pretendió imponerse echando por tierra conceptos fuertemente arraigados y que ahora se consideran como un freno al advenimiento de una verdadera sociedad moderna.[13]

[13] Debe señalarse que esta “modernidad ortodoxa” dejó de lado varias manifestaciones interesantes de las vanguardias, como las de buena parte del

Reaparece la visión positivista y progresista del mundo que constituye el apoyo filosófico-conceptual del carácter básicamente a-histórico y universalista de la propuesta moderno-ortodoxa. La idea era empezar todo de nuevo, hacer "tabula rasa" con lo existente en la medida que nada de lo anterior era rescatable. Sybil Moholy-Nagy, en una conferencia brindada en 1963, relata lo que se había considerado como la misión de la arquitectura moderna de los años 20:

> "Esta misión – lo habían proclamado los maestros de la arquitectura moderna en los años veinte – consistía en volverlo a empezar todo de nuevo. La musa de Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Aalto, Oud y otros muchos no admitía amores ilícitos con la Historia."[14]

El propio Le Corbusier, ya en 1920, en su defensa del Purismo, señala la vocación universalista del movimiento, basada en una hipótesis sumamente discutible que consiste en inducir que los patrones que rigen la sensibilidad del hombre culto europeo occidental (del cual él mismo es sin duda el paradigma) son aplicables a cualquier grupo humano, en cualquier lugar del mundo:

> "En todos los hombres del mundo, las mismas sensaciones primordiales, constantes, estándares, se desencadenan por el efecto de los mismos hechos físicos.
> Es importante estar de acuerdo en este punto".[15]

---

expresionismo alemán, que no parecían acomodarse directamente al discurso racionalista.

[14] MOHOLY-NAGY, Sybil: Conferencia en Pittsburg, publicada en "Charette", 1963, abril. Citada en TAFURI, M. (1968): Teorías e Historia de la Arquitectura. Celeste Ediciones (Madrid, 1997) Pág. 31.

[15] OZENFANT, A; LE CORBUSIER (1920): *"Sobre la plástica"* (En L´Esprit Nouveau Nº1) Extraído de *"Acerca del Purismo. Escritos 1918/1926."* El Croquis Editorial. (1994) Pág. 58.

Influenciado por la teoría de la Einfühlung, Le Corbusier insiste en el origen mecánico de la sensación plástica en el sentido que determinadas formas desencadenan determinadas emociones y por eso habla de una “física del arte”. A continuación procede a definir las formas que provocan las sensaciones primarias y señala:

> “Probar que las formas y colores primarios originan en todo ser humano, mecánicamente, una reacción primaria constante significa dar, por fin, a la estética un punto de apoyo experimental fijo.”[16]

Esta constatación, que se plantea con un valor científico, define el lenguaje de la vanguardia moderno-ortodoxa:

> “Lo que decimos para el cubo y la esfera es verdad para todas las otras formas primarias, para todos los colores primarios, para todas las líneas primarias; es verdad tanto para el cubo, la esfera, el cilindro, el cono y la pirámide como para los elementos constitutivos de esos cuerpos: el triángulo, el cuadrado, el círculo, o para las líneas rectas, quebradas o curvas, o para los ángulos obtusos, rectos, agudos, etc., todos los elementos primarios que reaccionan instintivamente, uniformemente, de la misma manera, sobre todos los individuos.”[17]

El propio Le Corbusier reconoce la herencia clásica de este lenguaje, donde el orden geométrico adquiere un rol fundamental.

[16] OZENFANT, A; LE CORBUSIER (1920): Op. Cit. Pág. 66.
[17] OZENFANT, A; LE CORBUSIER (1920): Op. Cit. Pág. 70.

Es así, entonces que, tanto las particularidades regionales, como la propia ornamentación, que siempre habían diferenciado las expresiones de diferentes tiempos y espacios geográficos, deben ceder el paso a los nuevos patrones generados, fundamentalmente, a partir de la labor desarrollada por las vanguardias racionalistas. Por otra parte, este lenguaje universal de formas puras se considera especialmente adecuado para dar cumplimiento a otro de los objetivos de la modernidad ortodoxa: la incorporación de los procesos industriales a la producción arquitectónica.

Si bien es cierto que los conceptos de tipificación y serialización de la producción suponen procedimientos racionales y ordenados de carácter universal, la modernidad ortodoxa incorporó, además, algunas hipótesis totalmente simplificadoras de lo que significan los procesos industriales. Es así que propuso que ese mismo lenguaje de formas puras, que daba lugar a las sensaciones primarias, es también el más apropiado para la utilización extensiva de la tecnología del hormigón armado. Por lo tanto, la arquitectura moderno – ortodoxa se plantea como una serie de volúmenes puros revestidos de revoque blanco, para resaltar su carácter artificial.

En la medida que la producción industrial aporte sus capacidades a la fabricación de objetos accesibles a todos, las carencias materiales van a superarse. El concepto de la “máquina de habitar” viene asociado a ese punto de vista. La casa debe pensarse como un automóvil: el único sacrificio es que los objetos resultantes no deberán ser diferentes unos de otros.

Al mismo tiempo, la metodología moderna de proyectación, que se basa en la propuesta de tipos standard, parece

adecuada para la solución del problema de la vivienda, pero se vuelve menos operativa a la hora de proponer una nueva imagen para las instituciones que representan a esa nueva sociedad, en la medida que esa representación exige un ejemplar único, diferente de los demás y que se destaque sobre ellos. La antimonumentalidad aparece como un slogan de esta modernidad ortodoxa con la misma fuerza que el antidecorativismo o el antirregionalismo.

Por otra parte, la ideología socialista que inspira la propuesta moderna propone un uso del suelo que se contrapone a las leyes de mercado imperantes en toda operación de desarrollo urbano. La idea de un suelo urbano disponible y libre con respecto a las leyes de oferta y demanda aparecen como condiciones inherentes al proyecto moderno. Asimismo, tampoco siente la necesidad de una aprobación por parte del mercado inmobiliario, en la medida que todas los grupos sociales cerrarían filas detrás de un proyecto que les aseguraría la superación de sus carencias materiales. De hecho, la arquitectura moderna en su versión racionalista, aparece como un fenómeno bastante elitista, en la medida que la clientela, a nivel privado, está compuesta por intelectuales pertenecientes a la burguesía acaudalada.[18] No obstante, también es cierto que hubo experiencias interesantes a partir de iniciativas públicas con resultados altamente positivos en casos como los de Rotterdam en Holanda, Frankfurt y Berlín en la Alemania de la República de Weimar, o el de la Viena socialista.

Para la modernidad ortodoxa, adherir al programa moderno significaba mucho más que adoptar determinadas pautas

[18] El caso de Le Corbusier es seguramente el más ejemplarizante. La clientela para la que construye las villas de fines de los años 20 está conformada por la alta burguesía acaudalada y culta que admiraba y sostenía económicamente a los artistas de vanguardia. Por otro lado, también es sabido que su experiencia con un barrio obrero en Burdeos fue un gran fracaso.

lingüísticas a nivel expresivo, implicaba incorporar una verdadera ética del diseño, renunciar a muchos valores establecidos y compartir un aparato ideológico muy estricto. Por supuesto hay algo de dogmático, de religioso, en todo esto. No en vano la imagen de la "catedral" aparece vinculada a varias prefiguraciones de la vanguardia y los mayores propagandistas como Le Corbusier o Van Doesburg se comportan como verdaderos profetas en la difusión del credo moderno.

Inevitablemente, un discurso tan monolítico en sus convicciones y exigente en sus reglas de conducta iba a generar, consciente o inconscientemente, actuaciones divergentes con concreciones que, aun siendo expresiones relevantes de los nuevos tiempos, no se acomodaban estrictamente a los cánones de la ortodoxia moderna. Es en esa postura de afirmación sin estridencias de la época moderna, que se expresa en una prescindencia parcial con respecto a las imposiciones ortodoxas, que se concreta la mayor parte de la producción moderna,[19] dando lugar a numerosas variantes, tanto más libres en sus expresiones formales cuanto más endebles en sus bases conceptuales, que constituyen las denominadas modernidades híbridas.

I.A.B. El universo paralelo y omnipresente de las modernidades híbridas.

Tal como se señaló anteriormente, por más claros y compartibles que aparecieran los objetivos, la carga ideológica resultaba muy severa y no necesariamente se

[19] Tal como se verá más adelante esas concreciones "híbridas" conforman un universo paralelo al de las vanguardias. Además, si se aplica un enfoque estricto en lo que refiere el discurso ortodoxo, también "contaminan" parte de la actuación de esas mismas vanguardias.

presentaba lo suficientemente atractiva como para persuadir fácilmente a artistas, técnicos y al público en general con respecto al camino a seguir para llegar a la verdadera Modernidad. Aún más, para muchos no era necesario romper con lo existente para lograr un estado de equilibrio. La mayoría de la gente - esa muchedumbre a la que Baudelaire dedica su obra y que constituye la esencia de la metrópolis - seguramente no sentía la necesidad de tirar todo abajo para empezar de cero.

Sin lugar a dudas, en lo que todos – o casi todos – coincidían eran en que no se debía volver atrás. En efecto, salvo los románticos ingleses, seguidores de Ruskin, prácticamente nadie pensaba que lo mejor sería volver a la era pre-industrial. La producción maquinista, como componente esencial de la Modernidad, se había impuesto en la mente de todos y lo que se sentía era que deberían poderse aprovechar mejor los recursos que los nuevos inventos y procedimientos habían hecho posibles. La producción industrial ya había puesto de manifiesto su fuerte poder benefactor, haciendo posible el acceso masivo a una gran diversidad de bienes y servicios que significaron una mejora en las condiciones de vida de una manera palpable.

Al mismo tiempo, esa variedad de productos que incluía todo tipo de utensilios, vestimenta, muebles para el hogar y los propios medios de transporte, en particular los automóviles, estaban siendo realizados por técnicos y diseñadores que habían establecido un diálogo tanto con las masas como con el capital.
Entre las propias vanguardias, la postura intelectual de adhesión a la modernidad ortodoxa no impidió que varios protagonistas se involucraran con el sistema para la

concreción de obras que contribuyeron a forjar la imagen de la ciudad moderna.

En efecto, salvo el Dadaísmo y el Surrealismo que, en su postura radicalmente antipositivista proponían tirar abajo las estructuras existentes, las demás vanguardias siempre mostraron un espíritu constructivo. Incluso, mientras una parte del expresionismo mostraba un cuestionamiento virulento del mundo burgués de principios del siglo XX, quizás su referente más importante, Erik Mendelsohn, trabajó para el gran capital representado por las empresas alemanas y difícilmente pueda asociárselo con un espíritu cuestionador de la realidad.

Asimismo, el Constructivismo Ruso, De Stijl y el Bauhaus se oponían al caos y proponían un mundo controlado a través de la forma, y de una forma que surge - fundamentalmente en los dos últimos - de un método totalmente ligado a las estructuras productivas. En particular, con respecto a la Bauhaus, un autor como M. Tafuri señala que fue la cámara de decantación de la vanguardia y cumplió la tarea histórica de realizar una selección partiendo de todas las contribuciones de la vanguardia y probándolas según las necesidades de la realidad productiva.

Hubo por lo tanto, dentro de la propia vanguardia, actitudes conciliadoras con la propia realidad presente, que permitieron aplicar nuevas metodologías proyectuales y experimentar las nuevas formas expresivas, en el contexto de las estructuras sociales burguesas creadas por el capitalismo vigente. Tal como señala Tafuri, en estos casos, se habría “suprimido el residuo de utopía inherente a la expresión artística de la vanguardia” y lo que quedaba

era “una utopía al servicio de los objetivos de la reorganización de la producción”.[20]

Debe señalarse, además, que algunos exponentes de la vanguardia abandonaron muy pronto la idea de poner en juego un lenguaje abstracto con el objetivo de lograr una respuesta absolutamente universal. El propio Le Corbusier ya a principios de la década del 30 deja de lado los volúmenes puros revestidos de revoque blanco y los pilotis, para comenzar a investigar en materiales y texturas naturales en una demostración de fastidio con respecto a la artificialidad del mundo industrial que lo lleva a una suerte de regreso a la naturaleza. De esta manera, el propio Le Corbusier pone en crisis buena parte del sistema de ideas que estaba en la base de la modernidad ortodoxa en arquitectura en la medida que se rompe el vínculo real o simbólico de la arquitectura con el mundo de la máquina.

¿Qué fue lo que sucedió? ¿Le Corbusier dio un paso atrás en cuanto a su filiación maquinista? ¿Las propuestas del arquitecto francés de los años 30 son menos modernas que las de los años 20? Tratándose del líder de la modernidad arquitectónica, parecería que la modernidad ortodoxa de los años 20 va dando paso a nuevas interpretaciones a medida que se distorsionan las nociones que conformaban el concepto de Modernidad en arquitectura unos años antes.

En realidad, el concepto de modernidad comporta un cierto vértigo por la novedad que, en los años 20, había quedado relegado a un segundo plano, al menos en lo que respecta a la arquitectura, por la intención explícita de instaurar una expresión de la era de la máquina válida en todo el

[20] TAFURI, M.: “Arquitectura y Utopía. Diseño y Desarrollo Capitalista”. http://modernistarchitecture.files.wordpress.com/2011/11/manfredo-tafuri-architecture-and-utopia-design-and-capitalist-development.pdf

mundo y en todos los tiempos, como una especie de clasicismo maquinista.

La propuesta moderno-ortodoxa fue tan potente como frágil, tan atemporal como transitoria, tan universal como deslocalizada. No debe desconocerse que fue, antes que nada, un producto donde la crítica arquitectónica jugó un rol principalísimo, al extremo que podría decirse que fue el resultado de la labor desarrollada por los denominados "mitógrafos" de la arquitectura moderna, por su enorme contribución a la consolidación del credo moderno, ya sea a nivel de las ideas como de las formas modernas.

Las restricciones conceptuales y, sobre todo, formales se ponen en evidencia, en 1932, cuando el historiador de arquitectura, H. R. Hitchcock y el arquitecto P. Johnson preparan la exposición sobre arquitectura de los años 20 que se realizaría en el recientemente inaugurado Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) y deciden forjar un nuevo término con el objetivo de incorporar obras de varios arquitectos recientes, que no necesariamente cumplían con los cánones de la arquitectura moderna ortodoxa. Es así que se acuña un nuevo término, el de "Estilo Internacional", que permite incluir propuestas que siguen canales un tanto diferentes, como las de un Alvar Aalto y la de un F. Ll. Wright.

De esta manera la modernidad arquitectónica, por un lado, se amplía, incorporando aportes que no se ajustan literalmente a los códigos moderno-ortodoxos y, por otro, se trivializa, reduciendo el programa moderno a un tema exclusivamente formal. Esta es la misma puerta que va a permitir el ingreso de otras propuestas expresivas en la corriente moderna, en la medida que era mucho más fácil

incorporar las aportaciones formales sin importar demasiado los contenidos que ellas llevaban implícitos. Sin lugar a dudas, concurrir a misa vestido de feligrés no es nada difícil; sin embargo, no es tan sencillo llevar la vida de sacrificio que la religión impone. Algo similar ocurrió con el programa moderno - ortodoxo. Las exigencias que imponía una adhesión total eran tales que, en buena parte de los casos, fueron difíciles de respetar hasta por sus propios creadores.

En la mayor parte de las realizaciones modernas se dejan de lado premisas que parecían insoslayables y se incorporan otras que parecían inadmisibles. Se violan los estrictos códigos impuestos por las vanguardias, eliminando restricciones autoimpuestas e incorporando aspectos nunca imaginados en propuestas híbridas que suponen, desde el punto de vista expresivo, una ampliación de los códigos moderno – ortodoxos.

Siguiendo su afán universalista, la arquitectura moderna fue introducida en áreas periféricas, muchas veces a través de una tarea proselitista realizada por los propios protagonistas de la vanguardia. En el caso particular de América Latina, la lejanía geográfica influyó favorablemente en cuanto a que el escaso compromiso con la tradición académica europea y la conciencia de representar al Nuevo Mundo, propiciaron la introducción de nuevos aportes, que hacen tanto a la geografía como a la cultura. La hibridación de contenidos se corresponde con una hibridación de las formas donde confluyen aspectos centrales del discurso moderno, con otros parcial o absolutamente rechazados.

Para la historiografía local, el resultado de esas hibridaciones aparece como una contaminación, como una arquitectura impura que no merece siquiera ser nombrada y destaca aquellos proyectos y realizaciones que se acercan más a los modelos de la modernidad ortodoxa, fundamentalmente europea.

Sin embargo, luego de la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento filosófico realiza una revisión de las posturas modernas provocando la crisis de todo el sistema, al tiempo que se produce una reivindicación de las versiones híbridas o impuras, no sólo a nivel de la arquitectura sino de todas las expresiones culturales.

Entre los aportes más interesantes en este sentido se puede señalar la noción más general de "culturas híbridas" que desarrolla Néstor García Canclini,[21] quien se cuestiona acerca de las "incertidumbres" que plantea el concepto de Modernidad aún a fines del siglo XX:

> "Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura..."[22]

Sin lugar a dudas, algo de eso fue lo que sucedió en la arquitectura uruguaya del segundo cuarto del siglo XX, cuando el exclusivismo formal de la modernidad ortodoxa europea se combina con aspectos de la tradición histórica y con aportes locales en versiones sumamente novedosas que, sin reparar demasiado en las bases conceptuales del

[21] GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989): Culturas Híbridas. Editorial Grijalbo S. A.
[22] Ibídem. Pág. 14.

proyecto moderno europeo, van conformando un cuerpo alternativo de realizaciones que no insiste en los gestos de ruptura sino que logra trabajar en las continuidades, involucrando a la ciudadanía en su propuesta integradora.

En efecto, en el caso uruguayo – contrariamente a lo sucedido en los mismos centros donde esas formas se generaron – la difusión de las formas modernas llegó, desde el punto de vista geográfico, a puntos realmente alejados de la capital (puerto de entrada de toda la modernidad cultural) y, desde el punto de vista social, a prácticamente todos los estratos, ya sea que se los clasifique por su riqueza o por su nivel cultural.

Para encontrar alguna voz que se oponga a esa corriente arrolladora, hay que buscarla entre los propios críticos y profesionales que, muchas veces, se preocuparon de denostarla, ignorarla, o bien olvidarla rápidamente, en la medida que se apartaba de la proveniente de los centros de difusión de esas mismas imágenes. Tal como señala el historiador Jacques Le Goff, “los olvidos, los silencios de la historia, son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva.”[23]

Esa actitud de la crítica disciplinar aparece claramente en oposición a la amplitud intelectual que muestra el “Uruguay del Centenario”[24] fue muy permeable a la introducción de ideas y sobre todo de formas nuevas. También es importante señalar que las formas de expresión modernas se introducen en un país que, como se verá más adelante, había vivido un

[23] LE GOFF, Jacques: El orden de la memoria: el tiempo como imaginario. Editorial Paidós. Barcelona, 1991. Citado en CAETANO, Gerardo y otros: “Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910 – 1930)”. Pág. 143.

[24] Se denomina así al período comprendido entre 1925 y 1930, ya que en 1925 se conmemoró el Centenario de la Declaratoria dela Independencia, en tanto que en 1930 el Centenario de la Jura de la Primera Constitución de la República.

período de “modernización” que cambió radicalmente sus estructuras a nivel social, político y económico. En efecto, esta contaminación moderna a todos los niveles y en todos los espacios, es seguramente una consecuencia del hecho que, a diferencia de lo que sucede en otros países latinoamericanos, el denominado “modernismo cultural”[25] no aparece ligado exclusivamente a una elite formada en Europa y cautivada por los procesos que se estaban viviendo del otro lado del Océano Atlántico, sino que responde a cambios profundos que involucraron, en mayor o menor grado, a toda la sociedad.

En los capítulos siguientes se analizará como la cultura política así como la intelectualidad uruguaya de la época, contribuyeron a la creación de un clima propicio para el desarrollo de una multiplicidad de vertientes que van construyendo el imaginario formal de un período sumamente fermental.

I.B. La idea del país moderno en el Uruguay entre 1925 y 1950.

I.B.A. Definición del período.

El período de tiempo que se ha tomado como referencia para el estudio está acotado por dos fechas sumamente

[25] Se toma aquí la diferenciación conceptual que parece oportuna entre “modernidad” como período histórico, “modernización” como proceso de transformación de las estructuras sociales, económicas y políticas que construye la “modernidad” y “modernismos” como proyectos culturales que promueven la experimentación de nuevas formas que representarán a esa modernidad. Esta diferenciación, que surge de autores que van desde Habermas a Berman, es clara y oportuna cuando referimos a los términos “modernidad y “modernización”; sin embargo, resulta confusa en el campo estrictamente disciplinar en la medida que la historiografía especializada ha identificado los “modernismos” con las expresiones de la primera reacción “antihistoricista” (art nouveau, secesión vienesa, modernismo catalán, entre otros) que aparece como paso previo a la “modernidad arquitectónica” de los años 20´.

significativas en la historia del Uruguay. Por un lado, el año 1925 marca el primer centenario de la Declaratoria de la Independencia, fecha de enorme significación en la historia de cualquier país. Por otro lado, el 16 de julio de 1950 tuvo lugar un acontecimiento espectacular: la selección uruguaya de fútbol obtiene su segundo campeonato mundial, en el Estadio de Maracaná, el mayor escenario deportivo del mundo, construido para la ocasión, derrotando al equipo local ante la mirada incrédula y desilusionada de 100.000 brasileños.

A pesar del carácter aparentemente exultante de las fechas de comienzo y finalización del período de estudio, un análisis más detallado permite plantear ciertas interrogantes. Por un lado, las dudas acerca del momento en que realmente el Uruguay se constituyó en país independiente[26] y las connotaciones partidistas de la Cruzada Libertadora de 1825[27] causaban malestar en una buena parte de la ciudadanía y en las propias filas del gobierno que prefería esperar cinco años y festejar el centenario del país en el año 1930 cuando se cumplieran los cien años de la Jura de la Primera Constitución de la República[28]. La discusión acerca de cuál era la fecha más indicada para festejar el centenario del Uruguay constituyó, entonces, una instancia más de la rivalidad entre los dos partidos tradicionales y, en consecuencia, también un capítulo más de la relación entre Montevideo, sede del gobierno, centro cultural por excelencia, y el

[26] La Declaratoria de la Independencia de 1825 fue unilateral y recién en 1828 se firma la Convención Preliminar de Paz entre las Provincias Unidas y el Imperio del Brasil.
[27] Sin lugar a dudas, el héroe de la Cruzada Libertadora y líder de los Treinta y Tres Orientales que desembarcaron en la Playa de la Agraciada, fue el Gral. Juan Antonio Lavalleja, perteneciente al Partido Blanco, con mayor arraigo en las áreas rurales.
[28] Que fue jurada el día 18 de Julio de 1830 y cuyo protagonista fue el Gral. Fructuoso Rivera, primer presidente de la república y fundador del partido colorado que detentaba el gobierno nacional y que se identificó más con el país urbano y, en particular, con la capital.

resto del país, en particular, las áreas rurales, más vinculadas al partido blanco. Por otro lado, la victoria de 1950, más que una verificación deportiva del carácter excepcional de todo el país resultó una excepción en sí misma y, más que la premonición de un destino venturoso para todos los uruguayos, resultó el punto de inflexión, a partir del cual, en lugar de mirar hacia el futuro sin olvidar el pasado, la añoranza de ese pasado glorioso empezó a conspirar contra las posibilidades reales de adaptación exitosa a las exigencias del mundo de la segunda post-guerra.

Las ambigüedades conceptuales que acompañan a las dos fechas que delimitan el período – las preguntas sobre la identidad nacional, la relación de la capital con el interior del país, la mirada al pasado – son algunos de los aspectos que marcan el carácter híbrido de la modernidad uruguaya, a nivel cultural en general y también a nivel de la arquitectura.

El lapso que transcurre entre 1925 y 1950 no resultó un período homogéneo en sí mismo: se trata, más bien, de una etapa muy rica en la historia del Uruguay, en la que el país atraviesa por circunstancias nunca antes vividas que significaron pruebas muy duras y lo reafirmaron como nación. En el Anexo I se realiza un análisis histórico donde se han relevado los principales aspectos que hacen al desarrollo político económico y social del período.

Desde el punto de vista cultural, sin lugar a dudas, los cuestionamientos al Positivismo y la presencia de una serie de pensadores relevantes en las primeras décadas del siglo XX contribuyó notablemente a crear el clima propicio para la introducción y desarrollo de las ideas modernas.

I.B.B. El aporte de los intelectuales en la construcción de una modernidad híbrida: el cuestionamiento del Positivismo y la Generación del 900.

Seguramente el Decreto Ley de Educación Común de 1877 que establece la enseñanza "laica, gratuita y obligatoria" en todo el territorio nacional[29] y la reforma universitaria que, entre 1881 y 1885, termina con la hegemonía espiritualista constituyen el comienzo de la modernidad intelectual en el Uruguay bajo el signo del positivismo filosófico[30]. Sin embargo, el positivismo filosófico no suscitó una adhesión incondicional sino que fue, más bien el desencadenante de un cierto eclecticismo filosófico que se puso de manifiesto con la fundación del Ateneo poco antes de 1880 que reunió a una serie de hombres e ideas más independientes con respecto a las corrientes de pensamiento vigentes a fines del siglo XIX. Es así que se habla de una corriente, el "libre-pensamiento", no comprometida ni con el positivismo, ni con el espiritualismo que, justamente, se diferencia por adoptar una posición completamente libre y sin prejuicios.[31]

Durante el cambio de siglo coincidieron en el campo de la cultura, una serie de pensadores y creadores realmente sorprendentes que recibieron la denominación de "Generación del 900".[32] Dos de ellos, José Enrique Rodó y Carlos Vaz Ferreira van a forjar un pensamiento que va mostrar aspectos muy interesantes en el momento en que se introduce la sensibilidad moderna en el Uruguay. Sus aportes,

[29] Propuesta por José Pedro Varela.
[30] El positivismo se introduce en el Uruguay bajo la caracterización de Spencer y el ciencismo naturalista.
[31] Surge como aspecto de la crisis de la fe, la lucha anticlerical y contra la Iglesia Católica.
[32] Integrada por Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga, Florencio Sánchez, José Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira, Carlos Reyles, Delmira Agustini, y María Eugenia Vaz Ferreira.

conjuntamente con el de Pedro Figari, conforman plenamente el pensamiento uruguayo de la primera mitad del siglo XX.[33]

Al realizar una síntesis del pensamiento de esos autores, si bien no se tratará de establecer relaciones biunívocas entre el pensamiento filosófico y la arquitectura, ni de mostrar a la arquitectura como una ilustración del pensamiento filosófico, se buscará acercar, establecer nexos entre el universo de las formas de la modernidad y el discurso filosófico, poniendo en evidencia que las manifestaciones arquitectónicas no constituyen hechos aislados, sino que forman parte de un fenómeno cultural mucho más vasto, cuya esencia es expuesta con singular precisión y riqueza por los intelectuales mencionados más arriba.

I.B.B.a. Pedro Figari.

Nacido en 1861, el Dr. Pedro Figari fue un hombre público multifacético[34] y, al mismo tiempo, uno de los nombres más reconocidos de la plástica uruguaya. En 1912 escribió una importante obra, titulada “Arte, Estética, Ideal” que pasó totalmente inadvertida en el ámbito local. Hubo que esperar a 1920 cuando esa obra fue reeditada en Europa con críticas elogiosas[35] para que comenzara a construirse la imagen del Figari filósofo.

[33] En efecto, los autores coinciden en que estos tres autores opacan otras conceptualizaciones que puedan haber surgido, con la excepción, quizás, de las ideas expuestas por el propio José Batlle y Ordóñez durante su vasta actuación y por Joaquín Torres García, a su regreso a Uruguay hacia 1934.
[34] Se destacó en su carrera de abogado, así como en su cargo de inspector de la Escuela de Artes y Oficios que actualmente lleva su nombre, donde pretendió realizar una transformación conceptual de gran aliento. Asimismo, realizó una importante carrera política y ocupó una banca de representante nacional; fue embajador de Uruguay en Francia.
[35] En particular se habla de los conceptos vertidos por Henri Delacroix y luego por Desiré Roustan y Ortega y Gasset.

Cada uno de los conceptos que conforman el título de la obra ocupa un tomo de la misma, en el cual explicita su pensamiento fundamental. Figari ve en los esfuerzos de positivistas y materialistas dirigidos por la razón, una manera de ordenar la evolución humana atendiendo a la evolución natural. Su manera de pensar se inscribe en el evolucionismo que confía en la superioridad del hombre quien "por su propia naturaleza... por la mayor complejidad de su organización, y de su inteligencia..." [36] se dirige indefectiblemente a su mejoramiento que, para el filósofo, es el "ideal".

Participa entonces de esa actitud positiva de comienzos del siglo XX que confía en la mejora del ser humano a través de la razón y del conocimiento científico:

> "La ciencia, como resultado de un sesudo esfuerzo investigatorio, habrá operado este prodigio terrenal sobre un mar de quimeras desesperantes, funéreas, letales." [37]

En esta afirmación se observa lo que hay en común y lo que hay de diferente entre el pensamiento de Figari y el de la vanguardia europea: al creer en la mejora progresiva y racional, obviamente que niega, como toda la modernidad uruguaya, las rupturas y los saltos bruscos que pregonaba la vanguardia europea en los mismos años. Además, reafirma la majestad de la "realidad", al hablar de la "óptima realidad, que nos da cuanto somos y tenemos" [38] Será este concepto de la realidad y de la vida que irá modificando al

[36] Ibídem, Pág. 11.
[37] FIGARI, Pedro (Montevideo, 1912): "El Arquitecto". Impresora de los Pocitos (1998). Montevideo, Uruguay.
[38] FIGARI, Pedro (Montevideo, 1912. "Arte, Estética, Ideal". Impresora de los Pocitos (1998). Montevideo, Uruguay. Pág. 77

hombre y a las sociedades “dentro de un criterio normal, cuya generosidad es superior a todo elucubración”.[39]

El crecimiento y la mejora, que conducen a la libertad y a la igualdad, no llegarán mecánicamente a partir de un cambio en las estructuras físicas, sino que vendrán de la mano del conocimiento. En su esfuerzo por construir la superación del hombre, él mismo se preocupó por trazar algunos caminos interesantes. Es así que, desde el cargo de Inspector de la Escuela de Artes y Oficios, además de ensayar el desarrollo decorativo a partir de los elementos de la fauna y la flora nativas, propone una nueva manera de encarar la formación en los oficios, pensando en un artesano culto seguramente en la línea de los que se formaban en los Talleres Vieneses en la misma época.

Consecuentemente, su concepto no es el de un mundo ideal ni de una utopía a realizar, sino que es el del progreso continuo. No piensa en un estado de cosas en que todo quedará resuelto para siempre, sino que el hombre “a medida que avanza va descubriendo nuevas vías aprovechables en su inextinguible afán de satisfacer sus aspiraciones”.[40]

Considera al arte y la ciencia como aspectos complementarios de la acción del hombre, en la medida que, mientras que el arte hace a los procedimientos que se siguen en la búsqueda del conocimiento - el arte es un medio de investigación -, la ciencia es el resultado de esa búsqueda, la ciencia es “arte evolucionado“. Este acercamiento entre el mundo de la especulación artística y el de las verdades científicas está presente con mucha fuerza en las vanguardias racionalistas de los años 20.

[39] Ibídem Pág.77.
[40] Ibídem Pág.11.

Cabe recordar al Le Corbusier que señalaba que la arquitectura y la ciencia son una misma cosa porque ambas dependen del número.

Sin embargo, Figari no participa tampoco de la construcción de una historia basada en héroes, dado que la acción de esos héroes enseguida empalidece ante la insaciable sed de progreso de los hombres. Por esta razón, "los nombres de los más grandes benefactores de la humanidad, de ayer no más, están ya olvidados..."[41]. Sin embargo hay elementos en común con la vida de los héroes: al igual que los héroes, hace un culto de la acción y del trabajo.

No se trata tampoco de distinguir un arte útil de un arte bello, dado que en ambos casos se trata de satisfacer necesidades humanas. Obviamente que Figari desarrolla un concepto biológico del arte. Uno de los aspectos diferenciales de su filosofía es que no distingue entre sustancia (o materia) orgánica e inorgánica. Para Figari, "todo es *vida* en la realidad. Todo lo que ha existido existe, y no puede dejar de existir".[42]

En una obra posterior, titulada "El Arquitecto" de 1928[43] se encuentra un poema muy interesante, titulado justamente "Cosmos", fechado en 1927, donde expresa su ideal de totalidad vital:

> "…saturado el Cosmos de substancia y de energía proteiformes que vibran con ansia vital…

[41] Ibídem Pág. 13.
[42] FIGARI, Pedro: Arte, estética, ideal (Montevideo, 1912) Pág. 481 – 2.
[43] FIGARI, Pedro (París, 1928): "El Arquitecto". Impresora de los Pocitos (1998). Montevideo, Uruguay. Se trata de una obra dedicada a su hijo arquitecto, fallecido tempranamente, donde conjunta la expresión poética con el virtuosismo del dibujo de ilustración, de manera que lo subtitula "Ensayo poético con acotaciones gráficas".

> …Todo es afirmación-vida; todo es continuidad.”[44]

Estos conceptos se trasmiten claramente a través de su obra pictórica donde personajes, naturaleza y arquitectura se confunden en un mundo de formas y colores, de manera similar a lo que hacen muchos arquitectos que actúan entre 1920 y 1950 para quienes la obra que proyectan es concebida como parte de un cosmos que ellos mismos contribuyen a construir, donde los seres vivos y las cosas inertes, el hombre y la arquitectura, se confunden en una sola armonía vital.

No son ajenos a las inquietudes de Figari los problemas de la ciudad moderna, transformada por la industria y el automóvil[45]. En un poema, realiza una descripción donde resuenan tanto los ecos del estilo expresionista Marinetti como el rechazo moderno - racionalista al caos y a la contaminación:

> “La urbe trepida con zumbidos de gigantesca colmena y crepita; //se arremolinan con ruidos múltiples los vehículos a bencina, //por entre el hormigueo de los viandantes, turba que pulula alerta, //…// Autobuses, autos y camiones con entraña bulliciosa y maloliente, llevan más arrogantes a los conductores que a los amos,…”

A continuación, al cúmulo de sensaciones que incluyen olores desagradables y caos sonoro se agregan alusiones visuales a las formas “rectangulares” - que no son otras

[44] FIGARI, Pedro: “El Arquitecto”. Impresora de los Pocitos (1998). Montevideo, Uruguay.
[45] Debe señalarse que las observaciones que aparecen en esta obra fueran realizadas durante su estancia en París.

sino las de la arquitectura moderna - y a su coexistencia con las formas del pasado:

> "…y los palacios, ufanos, con sus ojos fijos y sus bocas rectangulares, cuando no tragan, vomitan, tragan y vomitan gente,...//En tanto que las chimeneas van despidiendo humo, suenan las campanas; // son las iglesias que, desde lo alto, al verlo todo, todo// se preguntan despavoridas si es verdad que el mundo se ha vuelto loco".[46]

Como Rodó y, más adelante, Vaz Ferreira, Figari reafirma el subjetivismo y la libertad de pensamiento como valores fundamentales del ser humano:

> "Nuestros pensamientos dan revuelos ágiles como las gaviotas, y libres, // libérrimos por sobre las aguas que tortura o abanica el viento; // pensamientos albos entonces, los pensamientos nuestros, // como el pecho de esas aves caprichosas." (París, julio de 1927)[47]

La búsqueda de la identidad constituye una línea argumental a la que dedica varios capítulos, en los que trasmite su visión paradisíaca del continente americano, esa tierra inexplorada que encontraron los europeos navegando hacia el oeste, "un Mundo Nuevo, manso, inocente, gacela en la loma".

Adhiere luego a las visiones de principios del siglo XX que revierten el concepto tradicional del gaucho, contribuyendo

[46] FIGARI, Pedro (1928): "El Arquitecto". Impresora de los Pocitos (1998). Montevideo, Uruguay. Pág. 70.
[47] FIGARI, Pedro (1928): "Vida interior", extraído de "El Arquitecto". Impresora de los Pocitos (1998). Montevideo, Uruguay. Pág. 72.

a dibujar una imagen idealizada, confluencia de la herencia hispana y el aporte americano:

> "…un germen, el óvulo hispano, germen de auspicio, identificado al ambiente de América, //…// Óseo embrión de nueva y lozana varonil estirpe, // de humano bronce elástico y de alma sutil y máscula,// ecuánime, de sagaz ingenio y de cepa nobiliaria,//plástica y recia; sufrida, dura y diáfana como el diamante."[48]

Sin lugar a dudas, hay una clara intención de intentar un camino nuevo, que centre su atención en las características propias del territorio y del pueblo que allí habita[49]. El positivismo, que abre las puertas de la Modernidad, se atempera con una mirada romántica de alto contenido social, que busca la reafirmación de una nacionalidad idealizada, siguiendo la línea americanista que José Enrique Rodó dotará de un nuevo perfil a través del Ariel, su principal obra.

I.B.B.b. José Enrique Rodó (1872 – 1917).

Al igual que en el caso de Figari, la filosofía no fue su principal actividad, o por lo menos, no es por su pensamiento filosófico que se lo conoce usualmente, sino por su importantísima obra literaria.[50]

---

[48] Op cit. "El Gaucho" (Pág. 93).
[49] Seguramente se trata del camino inaugurado por Sarmiento (1811 – 1888) y su "Facundo" de 1845.
[50] Fue diputado por el Partido Colorado entre 1908 y 1910, pero crítico con el batllismo oficial. Luego de escribir "Liberalismo y jacobinismo" y como consecuencia de diversos antagonismos se distanció del Presidente José Batlle y Ordóñez. Fue fundador, con otros intelectuales uruguayos, de la Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales (1895-1897) y desde entonces ejerció la crítica literaria. En 1898 asumió la cátedra de literatura en la Universidad de la República. En 1916 viajó a Europa como corresponsal literario de la revista argentina "Caras y Caretas", y murió en Sicilia en 1917.

Fig.I.B.1.José Enrique Rodó[51].

Al igual que en el caso de Figari, su formación proviene del ambiente del positivismo spenceriano del Montevideo de fines del siglo XIX que se tradujo en un cambio importante en la manera de ver y analizar, tal como pone de manifiesto en un párrafo de su obra “Motivos de Proteo” (1909):

> …” La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad, la justa consideración de las realidades terrenas, la vigilancia e insistencia del espíritu crítico, la desconfianza para las afirmaciones absolutas, el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar, la cuidadosa adaptación de los medios a los fines, el reconocimiento del valor del hecho mínimo y del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra, el desdén de la intención ilusa, del arrebato estéril, de la vana anticipación”

El Positivismo es, entonces, un instrumento que permite encarar la vida con seguridad y aplomo, pero no un fin en sí mismo:

51 Extraída de http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Enrique_Rod%C3%B3#mediaviewer/File:Jos%C3%A9_Enrique_Rod%C3%B3_2.jpg

> “Somos los neo-idealistas, o procuramos ser, como el nauta que yendo, desplegadas las velas, mar adentro, tiene confiado el timón a brazos firmes, y muy a mano la carta de marear, y a su gente muy disciplinada y sobre aviso contra los engaños de la onda”.[52]

Con el lenguaje sumamente elaborado que lo caracteriza, es justamente en “Motivos de Proteo” -probablemente su obra más ambiciosa- que expone sus ideas de defensa del individualismo en el mismo momento en que la modernidad europea, a raíz de la prédica positivista estaba reclamando una visión colectiva para la mejora social.[53]

La defensa de la subjetividad en Rodó va en paralelo con su rechazo de todo lo preestablecido; la fantasía debe estimularse “suscitando y favoreciendo en cada cual la espontaneidad del impulso venido de lo hondo de sí mismo!” (Pág. 70) También reconoce la influencia poderosa que ejerce el medio, a través de la acción del gusto dominante “que impone una tiranía avasallante frente a la que sólo se rebelan algunos espíritus solitarios”.[54]

Rodó trata los temas de debate del momento y recoge una serie de conceptos a los que refieren las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo XX. El pensamiento de Rodó carece del apasionamiento irracional de

---

[52] RODÓ, José Enrique (1909): *Motivos de Proteo*. Colección de Clásicos Uruguayos. Vol. 22. Montevideo, 1957.

[53] El título de la obra es ya muy elocuente, puesto que trae a un primer plano al personaje de Proteo, dios-marino, hijo de Océano y Tetis, profético anciano del mar, y pastor de las manadas de focas del dios Poseidón. Proteo representa al conocimiento racional: es el que todo lo sabe, tiene el poder de ver a través de las profundidades y de predecir el futuro, pero no quiere revelar lo que sabe y cambia de forma para evitar tener que hacerlo. De los que lo consultan sólo contesta a quien sea capaz de seguirlo a través de sus metamorfosis Quienes lo consultan deben poder hacer un esfuerzo de abstracción, eliminando del pensamiento elementos que se desvían del razonamiento o idea, para comprender la explicación. De aquí proceden el sustantivo «proteo» y el adjetivo «proteico», que aluden a quien cambia frecuentemente de opiniones y afectos.

[54] Ibídem. Pág. 70.

los “ismos” y del afán de ruptura. En lugar de demoler, quiere construir, en lugar de desechar el pasado, quiere utilizarlo en la conformación del futuro. Sin embargo, al mismo tiempo, se muestra partidario del cambio, de buscar la renovación individual permanentemente porque ése es justamente un síntoma de vida. Si el espíritu es capaz de cambiar, será capaz de adaptarse a las diferentes circunstancias exteriores. Como el mundo sigue su curso, la no adaptación a sus cambios, significa necesariamente quedar rezagado:

> “Sólo con la regresión y el empobrecimiento vital empiezan la desconfianza de lo nuevo y el temor a romper la autoridad de la costumbre...No hay estación posible en la corriente cuyo curso debemos remontar, dominando las rápidas ondas: o el impuso propio nos saca adelante, o la corriente nos lleva hacia atrás.”[55]

La idea que plantea Rodó es la de la construcción de la personalidad a través de la acción continua, tal como la desarrollaron los artistas y arquitectos uruguayos de la primera modernidad, en la medida que significa “vencer cotidianamente un límite más: verificar una nueva aleccionadora experiencia;... penetrar una idea desconocida o enigmática, comprender un carácter divergente del propio” (Op. Cit. Pág 82). El filósofo y literato uruguayo comprende la manera de trabajar de los arquitectos que transitan por diversos caminos, sin que ello suponga falta de personalidad o un carácter pusilánime: “...y no importan las contradicciones flaqueza, si son las contradicciones del que se depura y rectifica”. (Op. Cit. Pág. 82)

[55] RODÓ, José Enrique (1909): *Motivos de Proteo*. Colección de Clásicos Uruguayos. Vol. 22. Montevideo, 1957.Pág. 78.

La literatura constituyó la labor más destacada de Rodó, al punto que, por su profundidad de pensamiento y su escritura muy cuidada, fue uno de los miembros más destacados de la denominada "Generación de 1900". Sus ensayos, signados por la defensa del americanismo y la crítica a la cultura norteamericana, tuvieron extraordinaria difusión.

Expone una forma de pensamiento sumamente avanzada que considera la necesidad de la búsqueda de una definición cultural. Sin embargo, no piensa en eliminar la influencia de lo extranjero, sino más bien transformar las influencias externas en algo propio, superando la imitación por lo original. Sus afirmaciones con respecto a la literatura pueden aplicarse a la arquitectura cuando insiste en que la imitación de los procedimientos constructivos y estilísticos terminan por deformar los modelos originales, de manera que la innovación en literatura no tiene por qué prescindir de las influencias, sobre todo pensando que ellas son la expresión de ideas y sentimientos característicos de una determinada época.

Seguramente “Ariel”, publicada en 1900, sea su obra más importante en la medida que constituye un verdadero punto de inflexión para la intelectualidad no sólo uruguaya, sino de todo el continente hispanoamericano, al punto de conformar una corriente de pensamiento - el “arielismo” – que resulta casi un sinónimo de “americanismo”.

El ensayo sigue la forma del drama de Shakespeare “La Tempestad” y está dirigido a la juventud de América. Se trata de una reflexión acerca del futuro, de ese tiempo moderno simbolizado justamente en “La Tempestad” y del papel que deberá asumir América Latina en su búsqueda de identidad.

La espiritualidad de Ariel, que el autor toma como el valor fundamental a defender y sobre el cual se debe basar la identidad americana, se funda en el ideal grecolatino de belleza y el ideal cristiano de caridad. Para Rodó, Grecia "es el alma joven" y señala:

> "… de los olivos de Jonia, nacieron el arte, la filosofía, el pensamiento libre, la curiosidad de la investigación, la conciencia de la dignidad humana, todos esos estímulos de Dios que son aún nuestra inspiración y nuestro orgullo."[56]

Y más adelante agrega:

> "De la herencia de las civilizaciones clásicas nacen el sentido del orden, de la jerarquía, y el respeto religioso del genio, viciados por cierto aristocrático desdén de los humildes y los débiles".[57]

Por otro lado, "el ascetismo cristiano… excluyó de su concepto de perfección todo lo que hace a la vida amable, delicada y hermosa"[58] y señala:

> "Del espíritu del cristianismo nace, efectivamente, el sentimiento de igualdad, viciado por cierto ascético menosprecio de la selección espiritual y la cultura".[59]

Rodó confía en que "el porvenir sintetizará ambas sugestiones del pasado en una fórmula inmortal"[60]:

---

[56] RODÓ, José Enrique (1900): Ariel. Colección Austral. Espasa-Calpe Mexicana S.A. (México, 1961) Pág. 24.
[57] Op. cit. Pág. 93.
[58] Op. cit. Pág. 62.
[59] Op. cit. Pág. 93.
[60] Op. cit. Pág. 93.

> “la perfección de la moralidad humana consistiría en infiltrar el espíritu de la caridad en los moldes de la elegancia griega”.[61]

En términos arquitectónicos, la lección de Rodó resulta profética si se piensa en el programa de la vanguardia moderno ortodoxa que, generado 20 años después, principalmente de la mano de Le Corbusier, propone un lenguaje de volúmenes puros, claramente extraídos de la tradición clásica, acompañados de un discurso socializante que adquiere su perfil más ascético y su más elevado contenido moral en la Europa protestante y calvinista: en la socialdemocracia alemana o en la Viena roja. Parecería que en esa instancia, en el campo de la arquitectura “el ideal cristiano se reconcilia de nuevo con la serena y luminosa alegría de la antigüedad”.[62]

También coincide el pensamiento de Rodó con el de Le Corbusier en la defensa de una democracia de elites, (no “mesocrática” como señala Y. Acosta), una “*aristarquía* de la moralidad y la cultura”,[63] que hace necesaria “la formación de fuertes elementos dirigentes que hagan efectivo el dominio de la *calidad* sobre el *número”.*[64] Estos “elementos dirigentes” serían los que velarían por el “enaltecimiento de la vida…, por el arte, la suavidad de las costumbres, el sentimiento de admiración por todo perseverante propósito ideal”[65] Esta clase dirigente es la misma que había pensado Le Corbusier que, para el caso francés, ejercería sus funciones de gobierno desde los rascacielos cruciformes de su Ciudad Contemporánea para

[61] Op. cit. Pág. 63.
[62] Op. cit. Pág. 65.
[63] Op. cit. Pág. 91.
[64] Op. cit. Pág. 77.
[65] Op. cit. Pág. 75.

tres millones de habitantes, proyecto que se dio a conocer 22 años después de la publicación del Ariel de Rodó.

Por supuesto que la posición de Rodó no era compartida por Batlle y Ordóñez y sus esfuerzos de gobierno se focalizaron en lograr una democracia lo más amplia posible. Tampoco era el modelo de democracia imperante en los Estados Unidos, donde el desarrollo material ha sido un objetivo en sí mismo y la "nivelación mesocrática" ha significado, por un lado, una "porfiada guerra a la ignorancia, y por otro, el triunfo de "la semicultura universal y una profunda languidez de la alta cultura." [66]

La crítica al utilitarismo norteamericano es, al mismo tiempo, una crítica al positivismo que lo inspira.[67] Rodó considera que la satisfacción de las necesidades materiales es condición necesaria para el desarrollo espiritual, pero sólo tiene sentido en la medida que sea un paso intermedio para llegar a un futuro venturoso, y señala su esperanza en que, lo "que ha sido hasta hoy *voluntad* y *utilidad* solamente, sea también algún día inteligencia, sentimiento, idealidad".[68]

El análisis de Rodó parte, por un lado, de un sentimiento de temor ante el avasallante avance de un país cuya voluntad expansionista se estaba viviendo a varios niveles y, por otro, de una voluntad de una recomposición de las relaciones de las antiguas colonias americanas con la metrópolis.[69]

---

[66] Op. cit. Pág. 113.
[67] Comte tuvo en James y Spencer dos de los seguidores más importantes.
[68] Op. cit. Pág. 125.
[69] Estados Unidos estaba realizando enormes inversiones en América Latina a partir de 1890 y, además, había triunfado en la guerra hispano-americana de 1898 que culminó con la ocupación de Cuba y Puerto Rico, lo cual determinó un cierto sentimiento de "compasión" hacia España.

Desde el punto de vista cultural hay un reconocimiento del hecho que la influencia mediterránea, ya sea la del cristianismo como la del pensamiento griego, llegó a esta parte del mundo a través de España. Numerosas realizaciones arquitectónicas van a constituirse en fiel testimonio de esta nueva filiación hispánica que se va a vivir como una afirmación del nacionalismo.

Al clima intelectual de cuestionamiento del positivismo de fines del siglo XIX, Rodó agrega, entonces, una defensa de la identidad latinoamericana como base esencial para contener el avance del materialismo anglosajón. Esta postura tuvo numerosos seguidores en este continente, al punto que el "arielismo" fue uno de los movimientos iniciales de toda una serie de reivindicaciones del ser latinoamericano que se sucedieron a lo largo del siglo XX al que adhirieron algunos arquitectos de las primeras promociones.

I.B.B.c. Carlos Vaz Ferreira.

En la medida que la tardía carrera pictórica de Figari eclipsó sus actuaciones en otros campos y que el recuerdo de Rodó radica fundamentalmente en su formidable aporte a las letras uruguayas, Vaz Ferreira puede ser considerado, entre los tres pensadores, el único auténtico filósofo.

Nació en Montevideo el 15 de octubre de 1872 y murió en la misma ciudad en 1958. Se graduó de abogado en la Facultad de Derecho de 1903 y tuvo una importantísima trayectoria docente y académica.[70] Fue un humanista auténtico que se

[70] Si bien obtiene la Cátedra de Filosofía en 1897 y fue Rector de la Universidad por tres períodos (1929-1930, 1935-1938 y 1938-1943), probablemente su mayor logro fue conseguir la creación, por Ley, de la Facultad de Humanidades y Ciencias, como "un claustro de ejercicios espirituales donde se estudie por el estudio mismo, por el placer y la superioridad del estudio, de la cultura y del trabajo espiritual

ocupó de temas muy diversos que van desde la metafísica y la estética hasta las teorías científicas que cuestionaron el conocimiento tradicional a fines del siglo XIX.

A través de sus conferencias y de la obra escrita, que recoge su manera de pensar, pone en tela de juicio conceptos que se consideraban hasta ese momento muy sólidos[71]. Su método se basa en desmenuzar las cuestiones, incluso las más básicas, yendo hasta sus raíces mediante la aplicación de un análisis lógico muy certero y, en la contraposición de tesis diferentes, algunos puntos de vista que resultaban incuestionables se llegan a revelar inconsistentes.

En una de sus obras más conocidas, titulada “Lógica Viva”, cuya primera edición data de 1910, pone de manifiesto su manera de pensar claramente opuesta a las categorizaciones radicales del positivismo. En el primer capítulo plantea los “errores o falacias de falsa oposición” y rastrea, a través de una serie de ejemplos muy elocuentes de qué manera, para hacer más claro y contrastado el mensaje, muchas veces se plantean como opuestos conceptos que, en realidad, son complementarios. Reconoce que estos “paralogismos de falsa oposición”, muchas veces, se originan en la necesidad de llevar las ideas a un extremo para lograr ser escuchado, a tal punto que llega a decir que la historia del progreso intelectual de la humanidad es una especie de ritmo de exageraciones. En el caso del arte, si bien las falsas oposiciones han estimulado el desarrollo, también lo han estrechado y esquematizado.

---

desinteresado”. Fue Director de la Facultad de Humanidades y Ciencias desde su fundación hasta 1949.

[71] Es interesante señalar que, en su concurso de 1897, Vaz Ferreira había realizado un trabajo sobre “La enseñanza de la filosofía” en el cual condenaba la costumbre imperante de pensar en base a ideas ajenas que no admitían ningún grado de flexibilidad.

Seguramente no sea necesario abundar en ejemplos en los cuales los teóricos de la arquitectura moderna ortodoxa han incurrido en esquematismos y en afirmaciones panfletarias con el objetivo de trasmitir claramente sus ideas y contrastarlas con la realidad existente.

El esfuerzo de Vaz Ferreira por establecer lazos que muestren continuidades en lugar de oposiciones, se contrapone al discurso de los teóricos modernos - incluso Le Corbusier en varias ocasiones - que planteaban una visión del mundo en blanco y negro.

Ya en 1910, Vaz Ferreira releva la actitud destructiva, en el mundo del arte – ¿y por qué no de la arquitectura? – de denostar las tendencias precedentes:

> "Y en arte, la falsa oposición es omnipresente. Cada escuela descubre, o pone de relieve, ciertos procedimientos destinados a crear o a perfeccionar la belleza en ciertas manifestaciones: pero es inevitable en cada una, la actitud de combate: todas se presentan como adversarias de las escuelas anteriores; las que, a su vez, combaten a la nueva."[72]

Incluso llega a preguntarse: "¿por qué toda la terminología artística es terminología *de guerra*?"[73] El autor, por el contrario, sostiene una postura conciliadora, permisiva, hasta si se quiere ecléctica, que considera válidas todas las expresiones: las anteriores, las nuevas y las que aún no existen. De esta manera, refrenda a nivel conceptual las manifestaciones impuras que muestra la arquitectura uruguaya durante la primera mitad del siglo XX. Para Vaz

[72] VAZ FERREIRA (1910): Lógica Viva. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1945. Pág. 35.
[73] Op. cit. Pág. 35. En cursiva en el original.

Ferreira, si una tendencia reemplaza a la otra, se produce un fenómeno de "exclusivismo, de lucha inútil y de confusión artística", en tanto que si las nuevas ideas se consideran *"además de todo"*, entonces el arte se enriquece.

Destaca el enorme daño que se hace al conocimiento universal a través de estas prácticas destructivas:

> "Cada novedad se presenta generalmente *contra* lo existente; por cada cosa buena que se implanta, hay generalmente varias cosas buenas que caen en descrédito, por algún tiempo; y es necesario un trabajo larguísimo, difícil y que hubiera debido ahorrarse, para restablecer las cosas y ponerlas en el grado justo."[74]

Parecería que estuviera hablando de los efectos de la acción de los teóricos de la arquitectura moderna y de la manera como dejaron de lado y desacreditaron tantas expresiones arquitectónicas contemporáneas por la sencilla razón que no concordaban exactamente con sus postulados a nivel teórico o formal.

Efectivamente hubo que esperar muchos años hasta que fueran reivindicadas expresiones como el Art - Déco y otras aún hoy se mantienen detrás de un velo de desconfianza y uno de los objetivos de este trabajo es justamente rescatarlas del olvido y destacar sus cualidades por tratarse de exponentes de la arquitectura moderna y por su relevante rol en la construcción de la ciudad moderna.

Algunos conceptos muy caros a la propia noción de Modernidad resultan cuestionados y replanteados hasta

[74] Op cit. Pág. 41.

adquirir un nuevo valor, menos trascendente y más adecuado a las características de la vida. En su serie de conferencias dictadas en 1926 y tituladas “El creador (de arte), el crítico y el…sentidor” cuestiona aspectos tan centrales de la mentalidad moderna como la idea de “crisis”, de “decadencia”, de “renovación”.

Si bien nada hace pensar que tuviera una formación arquitectónica profunda ni que estuviera al tanto de lo que sucedía en Europa en esa época, parece describir perfectamente el panorama arquitectónico de la época cuando señala:

> “La sensación de crisis generalmente toma esta forma: que hay crisis porque no hay una fórmula de arte: porque hay desconcierto, incertidumbre, caos…//Y surgen (sic) mesianismo: p. ej. Mesianismo de “el que vendrá”. // Y es claro que no vendrá uno, sino que vendrán muchos, además de los que probablemente han venido y están. Y lo que hay es variedad; y lo que debe hacer es más variedad (no fórmula, ni escuelas cerradas, ni un estilo solo, ni imitación de uno solo: ¡esta sí que sería crisis!”[75]

Sin lugar a dudas, intuye la existencia de ese Movimiento Moderno que se quiere imponer como única verdad, como expresión unívoca de la Modernidad, en tanto que, con su mentalidad pluralista, defiende la coexistencia de diversas maneras de interpretar la realidad. Como la mayoría de los arquitectos de los años 20, y hasta la década del 50, cuya obra demuestra una búsqueda permanente en fuentes diversas, sin afiliarse definitivamente a ningún pensamiento o código

[75] VAZ FERREIRA, Carlos: “Algunas conferencias sobre temas científicos, artísticos y sociales. 1ª serie.” Montevideo. 1957. Ediciones de la Cámara de Representantes de la República O. del Uruguay. Pág. 117).

formal predefinido, Vaz Ferreira busca preservar a toda costa su libertad interior, evitando la tendencia a afiliarse a una posición determinada, en la convicción que no hay verdades absolutas, sino solamente en cierto grado y con referencia a algo.

También es oportuna su postura frente al pasado y a las ansias de renovación que observa generalmente en las generaciones más jóvenes. Reconoce que existe una tendencia en ellas a considerar que se está en un período de renovación de "valores". El problema radica en continuar en esa actitud y, sobre todo, "en estado de exclusivismo y de desprecio al pasado".

De la misma manera que sucede con las tendencias arquitectónicas de la época, se rehúsa a "polarizar el tiempo", a pensar que lo bueno es lo de hoy y que todo lo anterior es malo. Señala que "hay lo bueno nuevo, que se va agregando (mientras se elimina lo malo, nuevo o viejo)." Esta comprensión del valor de lo anterior en lo nuevo y la defensa de la conformación permanente de lo nuevo en base a cosas nuevas, pero también anteriores, condice con la postura de tantas expresiones en las artes plásticas y la arquitectura que se conforman a partir de las enseñanzas del pasado y de los datos del presente.

Señala el pensador uruguayo en "Fermentario"[76]:

> "El verdadero pensamiento, el legítimo, que no tiene nada que ver con el eclecticismo, pero que superficialmente se confunde con él, consiste en pensar directamente, de nuevo, y siempre con la realidad,

[76] VAZ FERREIRA, Carlos: "Fermentario". Centro Editor de América Latina (Montevideo/ Buenos Aires, 1968)

aunque aprovechando en lo que corresponda la experiencia de los aciertos y equivocaciones de lo ya pasado”

Por otra parte, Vaz Ferreira muestra una comprensión cabal de las ciencias y, en particular, de las matemáticas y de la física. En este sentido resulta sumamente interesante explorar sus escritos y encontrar que Vaz Ferreira estudió profundamente las teorías de Einstein y de Heisenberg, para llegar a cuestionar lo que denomina las “trascendentalizaciones ilegítimas de las matemáticas”.

Por otra parte, no se puede soslayar que Vaz Ferreira y Einstein tuvieron una relación personal interesante que los llevó a que cada uno conociera la obra del otro. Además, cuando Einstein visitó Uruguay en abril de 1925, recorrió las calles de Montevideo acompañado por el filósofo uruguayo.[77]

Fig.I.B.2. Vaz Ferreira y Einstein durante la visita del último a Montevideo en 1925[78].

Así como Vaz Ferreira se ocupa de numerosos temas y nunca se ciñe a doctrina preestablecida alguna, también los arquitectos de la modernidad uruguaya parecen no querer dejar escapar nada de toda esa riqueza de conceptos e imágenes que les llegaba, ya sea a través de la academia

[77] El diálogo que mantuvieron fue registrado taquigráficamente en forma parcial por un periodista y publicado al día siguiente en un matutino de la capital.
[78] Extraída de http://www.taringa.net/posts/imagenes/16150985/Fotos-curiosas-de-famosos-Segunda-parte.html

como de las realizaciones, los escritos y los discursos de los protagonistas de la modernidad fundamentalmente europea. Aplicando la misma independencia de criterio que al filósofo le permite hilvanar datos, conceptos, informaciones surgidas de los ámbitos más diversos y llegar a conclusiones novedosas, todo el material disponible disciplinar y extradisciplinar es utilizado por los arquitectos, asimilado, tamizado y recreado, dando lugar a conformaciones novedosas que siempre gozan de la virtud de su frescura y espontaneidad.

Esta manera de pensar lo lleva a adoptar una postura optimista frente a la vida, que también coincide con la que muestran las modernidades impuras, alejadas filosóficamente de los sacrificios que pretendían imponer las modernidades ortodoxas.

Vaz Ferreira fue quien avanzó más en la formulación de un pensamiento moderno híbrido, absolutamente racional, pero sin radicalizaciones, sin exclusiones apriorísticas, que mira al pasado con respeto, pero sin nostalgia, tal como sucede con buena parte de las manifestaciones artísticas y arquitectónicas que pueden encontrar en ese pensamiento una sólida base conceptual.

I.B.C. La construcción de una modernidad híbrida en la arquitectura uruguaya entre 1925 y 1950.

I.B.C.a. La apertura cultural de Batlle y la introducción de la arquitectura moderna.

El año 1925 se vio jalonado por la inauguración de un edificio que constituía un verdadero símbolo de la prosperidad en democracia, orgullo de todo el país: la sede de su Poder

Legislativo, cuya piedra fundamental había sido colocada por el propio José Batlle y Ordóñez en 1906. Si bien su fisonomía ecléctico - historicista, proveniente de un concurso realizado en 1904, desconoce totalmente los cambios que se estaban dando en el mundo de la arquitectura, resulta el ejemplo más ostentoso de la iniciativa pública que incluirá, además, numerosos equipamientos educativos y hospitalarios, pero también oficinas públicas, bancos y, fundamentalmente, las sedes de las empresas que el propio Estado crea en su afán desarrollista.[79]

Al influjo de la política batllista, el mismo Estado creaba miles de empleos,[80] al tiempo que también se observa un crecimiento sostenido de la actividad económica por la iniciativa privada, fundamentalmente en Montevideo, donde se estaban estableciendo las industrias y se verificaba un aumento sustancial del movimiento comercial. El aumento de actividad constituía el mejor estímulo para el crecimiento poblacional debido a la migración de la mano de obra ociosa del campo a la ciudad[81] y, sobre todo, a los aportes de las corrientes inmigratorias que venían del exterior.[82]

Este crecimiento económico determina un movimiento importante en la industria de la construcción con una demanda creciente de terrenos que tuvo como consecuencia, por un lado en la extensión de la ciudad y, por otro, en su densificación. La especulación inmobiliaria comenzó a actuar – de manera similar a lo que había sucedido en otras ciudades – con la ventaja que se debió

[79] Es de hacer notar que el Estado batllista ya había realizado importantes obras de infraestructura anteriormente, fundamentalmente a nivel educativo, con la construcción de las Facultades de Derecho y de Medicina, en un claro lenguaje ecléctico historicista francés, así como varias escuelas urbanas en los cuales, los técnicos expresaron las inquietudes formales de la época.

[80] A principios del siglo XX la cantidad de funcionarios era de 20.000 (Según VANGER, Milton: José Batlle y Ordóñez of Uruguay, the creator of his times. Harvard University Press, 1963, citado en FARAONE, Roque: El Uruguay en que vivimos 1900 – 1965. Editorial Arca. Montevideo, 1966. Pág. 20), llega a 44.000 hacia 1930 según FARAONE (Op. Cit. Pág. 52), y a 58.000 en 1938. Según Carlos QUIJANO la cantidad de funcionarios públicos llega a 168.532 en 1955.(Citado por FARAONE, Roque: Op Cit. Pág. 123)

[81] Debe recordarse que el alambramiento de los campos realizado en las últimas décadas del siglo XIX impidió la permanencia en el medio rural de una población flotante que no tenía un trabajo fijo.

[82] La población del país pasa de 450.000 habitantes en 1875 a 1.000.000 según el censo de 1908 y a 2.000.000 hacia 1930. Montevideo tenía 300.000 habitantes según el censo de 1908 y llega a 460.000 hacia 1930. (Ver FARAONE, Roque: El Uruguay en que vivimos 1900 – 1965. Editorial Arca. Montevideo, 1966. Pág. 52)

acomodar a un trazado prefijado y, en la mayor parte de los casos, de acuerdo con normativas preestablecidas. Es importante recordar que ya en 1928 se aprueba la nueva normativa por parte del gobierno municipal de Montevideo que lleva el nombre de “Ordenanza sobre Higiene de la Habitación” y recoge las inquietudes modernas en cuanto a salubridad.

En las áreas centrales, la tipología del denominado “Edifico de Renta” contribuye a su densificación y, al elevarla en altura, se constituye en símbolo del progreso. En las áreas periféricas, la vivienda unifamiliar va a continuar siendo un campo de experimentación fértil, sobre todo en las zonas costeras donde el ambiente de balneario parece estimular la fantasía.

Por otra parte, la sociedad civil cultivada y (a pesar de la distancia física) en contacto bastante fluido con los centros culturales de la época requiere nuevos equipamientos para enriquecer su tiempo de ocio, para el intercambio de opiniones así como para albergar sus celebraciones. Se realizan, entonces, teatros, clubes sociales y, sobre todo, cines que se constituyen en uno de los medios más efectivos para difundir las formas de la modernidad arquitectónica.

Un aspecto a destacar en el sistema de difusión de las ideas y formas modernas es el hecho que, en un país con un tejido social relativamente homogéneo y con un territorio relativamente acotado y sin accidentes geográficos infranqueables, muy pronto esas expresiones tienen un alcance nacional de la mano de profesionales formados en la Facultad de Arquitectura, cuyas metodologías de enseñanza influyeron notablemente en la generación de vertientes diversas para la arquitectura moderna

I.B.C.b. La enseñanza de la arquitectura y la polémica acerca de la arquitectura moderna.

La preocupación batllista por la elevación del nivel cultural de los uruguayos y, en particular, por la formación de técnicos capaces de dar respuesta a los requerimientos de los tiempos modernos llevó a la creación de una Facultad de Arquitectura en el Uruguay en 1915. En realidad la Facultad de Arquitectura fue el resultado de una escisión de la denominada Facultad de Matemática y Ramas Anexas, creada en 1885.[83]

Los primeros planes de estudio mostraban una predominancia muy clara de las materias de carácter técnico con respecto a las asignaturas creativas (que se impartían básicamente en los cursos de Arquitectura 1º y 2º) y a las conceptuales. El Profesor Lucchini señala que en 1895 se incorpora un curso de Teoría de la Arquitectura asociado a los cursos de Proyectos de Arquitectura en una materia de Tercer Año que lleva el nombre de Construcción y Elementos de Composición de los Edificios y Teoría de la Arquitectura y Proyectos de Edificios de Segundo Orden. En cuarto año se introduce una materia denominada Proyectos completos de edificios de primer orden y Elementos de Composición Decorativa, y Estudio de los Edificios desde el punto de vista de su fin social.[84]

Se pretende entonces que el estudiante proyecte un edificio y, al mismo tiempo, capte la idea de arquitectura que está

[83] Es interesante destacar que para el año 1915 la Universidad se estructura en sólo cuatro facultades: Medicina, Ingeniería, Derecho y Arquitectura.
[84] Ver LUCCHINI, Aurelio: “El Concepto de Arquitectura y su Traducción a Formas en el Territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay.” Editado por la Universidad de la República. Publicación del Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura. Montevideo, 1988. (Página 38).

subyaciendo en ese proyecto de arquitectura que está realizando. El fundamento doctrinario se encuentra, sin lugar a dudas, en el libro de Julien Guadet, “Elementos y Teoría de la Arquitectura”.[85] Es notable que los cinco tomos de la obra de Guadet se mantengan vigentes en la enseñanza de la arquitectura uruguaya, hasta la reforma del plan de estudios de 1952.

El período 1925 – 1950 está marcado por la presencia de M. Joseph Pierre Carré (1870 – 1941), quien fue incorporado durante la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez y estuvo a cargo de la Cátedra Superior de Proyectos de Arquitectura entre 1907 y 1941.[86] El profesor Carré se había formado en la Escuela de Bellas Artes de París, donde había ingresado en 1888, y fue discípulo de J. L. Pascal (1857 – 1920) quien, a su vez, fue alumno de H. Labrouste y, además, estuvo encargado de terminar en 1906 la Biblioteca Nacional iniciada por el propio Labrouste cincuenta años antes. También realizó el prólogo de la obra “Elementos y Teoría de la Arquitectura” de su camarada y alumno, J. Guadet, publicada en 1894. Vale decir que, tanto Guadet como Carré fueron discípulos de Pascal. Además, este último había sido alumno E. J. Gilbert quien, a su vez, había sido formado por J. L. N. Durand.

[85] Guadet había accedido a la cátedra de Teoría de la Arquitectura en 1894 y había dado un vuelco notable a la manera de enfrentar el proyecto arquitectónico. Sin lugar a dudas, sus ideas renovadoras reconocen, por lo menos, dos fuentes fundamentales: por un lado “Elementos y Teoría de la Arquitectura” puede ser vista como una actualización de los principios compositivos enunciados por J.L.N. Durand a principios del siglo XIX y publicados en su “Resumen de las Clases dictadas en la Escuela Politécnica”; por otro lado, el racionalismo de Guadet se origina en su relación con Henri Labrouste, de quien había sido discípulo. La historiografía reconoce al arquitecto Labrouste como un verdadero renovador de la arquitectura francesa de la segunda mitad del siglo XIX por plantear un cambio fundamental en el propio concepto de arquitectura en la medida que llegó a definirla como “el arte de construir”.

[86] En efecto M. Carré desempeñó su cargo desde que llegó al Uruguay en 1907 hasta su muerte acaecida el 2 de marzo de 1941. Ver Revista *“Arquitectura”* Nº203 que reúne las principales informaciones de interés de los años 1940 a 1943.Pág. 4.

Bajo el influjo de M. Carré, en sus primeros años de actuación, los proyectos realizados por los estudiantes de la Facultad de Arquitectura de Montevideo se identifican totalmente con los emanados de l´École des Beaux-Arts de París tanto a nivel de las modalidades compositivas como expresivas. Entre los primeros egresados formados por Carré, deben citarse arquitectos de la talla de Juan A. Scasso, Julio Vilamajó y Mauricio Cravotto, así como Juan A. Rius, Ricardo Valabrega, Rodolfo Amargós y Carlos A. Surraco, ingresados entre 1915 y 1922.

En la generación siguiente, entre los formados en la década transcurrida a partir de 1921 se pueden citar los arquitectos Juan Antonio Aubriot, Román Fresnedo Siri, Octavio de los Campos, Milton Puente, Hipólito Tournier y Carlos Gómez Gavazzo. Con respecto a esta generación, y en oposición a la formación claramente ecléctica de la anterior, Lucchini señala:

> …”una impresión diferente podemos extraer ahora en cuanto a la orientación renovadora del grupo, que aunque no denota una coherencia ideológica, muestra claramente la exclusión total en su pensamiento, de las ideas eclecticistas de corte historicista”.[87]

En efecto, a lo largo de la década del 20, se observa claramente una apertura hacia las manifestaciones que buscaban expresar el nuevo mundo moderno y que llegaban de Europa, pero también de los Estados Unidos.

[87] LUCCHINI, Aurelio: “El Concepto de Arquitectura y su Traducción a Formas en el Territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay.” Editado por la Universidad de la República. Publicación del Instituto de Historia de la Faculta de Arquitectura. Montevideo, 1988. (Página 46).

Basta analizar los proyectos realizados en la Facultad a lo largo de los años por un estudiante aventajado de la segunda generación (según refería Lucchini) como Román Fresnedo Siri y publicados en la Revista “Arquitectura” para tener una idea de la riqueza de la experiencia moderna uruguaya. Al comienzo de su carrera, al diseñar un “Vestíbulo de una gran sala” toma el manierismo palladiano para pasar, al año siguiente, a diseñar “Un refugio” en la vertiente streamline del art-déco. Un art-déco más monumental es el estilo de la Gran Sala de Casino publicada en 1929, mientras que en la “Gran casa de modas” de 1928 ya se observa una planta asimétrica y centrípeta que recuerda al F. Ll. Wright de las Casas de la Pradera.[88] Los dos proyectos de escala urbana que le fueron publicados muestran composiciones urbanas regidas por ejes monumentales de raíz clásico-barroca con manifestaciones edilicias claramente basadas en las formas del movimiento moderno racionalista. Se trata de Una Colonia Obrera publicada en 1929 y Una Ciudad Universitaria publicada en 1930.

La formación impartida por Carré, basada en el academicismo de Guadet, preparó a Fresnedo, como a todos los arquitectos de su época, para incorporar desprejuiciadamente aportes expresivos y criterios compositivos provenientes ya de los estilos históricos, ya de las manifestaciones más vanguardistas que se desarrollan en los centros de difusión de ideas y formas arquitectónicas.

Tal como señala el profesor Aurelio Lucchini, a través de las ideas de Guadet trasmitidas por Carré, “nuestra escuela de arquitectura se encontró en posesión – en un momento

[88] Lamentablemente la antigüedad de las imágenes así como una impresión original con escasa resolución hacen que la lectura de las mismas sea bastante dificultosa.

dado – de un modo de pensar que no repudiaba una ideología renovadora no historicista y con una ideología renovadora no historicista que permitía la elaboración de una arquitectura local, es decir, que respondiera a las necesidades del país”[89].

Este modo de pensar en arquitectura, que se ubica claramente en un momento de cambio, también queda en evidencia en la conferencia que dictó el propio profesor Carré en 1926 en el VI Salón de Arquitectura donde advierte que “muchos se olvidan de la composición arquitectónica y se preocupan exclusivamente del aspecto exterior” para luego señalar que, “como en el cuerpo humano, la forma exterior de un edificio es la consecuencia de todo el mecanismo interno.” La conferencia finaliza con un tono decididamente moderno cuando Carré señala: “Queremos casas bien iluminadas, bien ventiladas… La arquitectura debe adoptar el progreso y los progresos de la ciencia.”[90]

En el VII Salón de Arquitectura la conferencia de Carré lleva por título “La Arquitectura Moderna”. Allí comienza señalando a la manera de Labrouste: “Estamos asistiendo actualmente a un cambio radical en el modo de construir” y que “en la arquitectura moderna la distribución de los llenos y de los vanos es lo que dará carácter a las fachadas de los edificios”. De todos modos al final vuelve a sus raíces y explicita nuevamente el ideal que guía su manera de enseñar:

> “El ejercicio de la composición es el único modo de formar el arquitecto. Es el método de la Facultad de

[89] LUCCHINI, A. (1969): *Ideas y Formas en la Arquitectura Nacional*. Pág 67. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra.
[90] Extraído de la conferencia dictada por J. P. Carré en el VI Salón de Arquitectura y publicada en la Revista Arquitectura Nº 104. Julio 1926. Pág. 148.

> Arquitectura y de la Escuela de Bellas Artes de París… "el espíritu nuevo hace su camino hasta en los centros principales de enseñanza y que, bien dirigido, también en nuestra Facultad, sin abandonar naturalmente el estudio de las buenas obras antiguas, contribuirá a formar una generación de artistas en posesión de los métodos de trabajo indispensables y del criterio necesario para resolver los problemas arquitectónicos que en nuestra época son tal vez más interesantes que en cualquier otra de la historia de la arquitectura."[91]

En 1929, el debate cultural entre Modernidad y Tradición está muy vivo y se alimenta a través de la Revista "Arquitectura" con la publicación de dos artículos traducidos del Journal of American Institute of Architects. El primero de ellos pertenece a Irving F. Morrow, se titula "En pro del modernismo"[92] argumentando razones técnicas, sociales y estéticas. En efecto sostiene que, tanto las posibilidades técnicas como la naturaleza de los problemas que la sociedad propone hoy a la arquitectura no tienen precedentes. Asimismo, desde el punto de vista estético, y más allá que "la belleza es una cualidad que persiste fuera de su tiempo y lugar particulares", todo arte es producto de su tiempo, y ninguna época ha repetido el gusto de la anterior. Resulta interesante que, luego de su defensa de un enfoque moderno para la arquitectura, Morrow sostenga que no niega la tradición en la medida que

[91] Extraído de la conferencia dictada por J. P. Carré en el VII Salón de Arquitectura y publicada en la Revista Arquitectura Nº 130. Setiembre 1928. Pág. 197.

[92] Ver Revista Arquitectura Nº136 y 137. Marzo-Abril 1929. Pág. 58 y 59. Irving F. Morrow (1884-1952) fue uno de los primeros egresados del programa de arquitectura de la Universidad de Berkeley en California (1906) y luego cursó la Escuela de Bellas Artes de París entre 1908 y 1911. Tuvo una actuación destacada (entre otras cosas fue el consultor que decidió el color naranja del famoso Golden Gate) y participó en "Architectural Record", entre otras revistas.

ella “encierra lecciones, sugestiones; sobre todo un método para nuestros esfuerzos creadores.” En el número siguiente de la Revista de la Sociedad de Arquitectos se transcribe la respuesta del Arq. Harris C. Allen en un artículo titulado “En pro de la tradición”[93] donde insiste en que no encuentra una verdadera oposición entre una arquitectura moderna y una arquitectura tradicional, ya que los principios fundamentales de la arquitectura son los mismos.

Tal como se puede ver, a pesar del título de los artículos, ambas posiciones no resultan tan distantes y, además, se hallan en la línea que expresa quien fuera decano de la Facultad, el Arq. Horacio Acosta y Lara cuando señalaba que la antigüedad sigue siendo una “fuente inagotable de belleza”, pero también, “que los adelantos modernos exigen de la arquitectura actual, algo distinto de lo que los tiempos de Pericles exigían a su arquitectura”.[94] Cada época ha generado su propia expresión arquitectónica y, al mismo tiempo, las obras arquitectónicas “han de expresar las tendencias morales y materiales de esta sociedad, mostrando su poder y su saber”.[95]

Hacia 1930 las ideas del arquitecto francés y los principios ciamistas de la zonificación de funciones y de clasificación de la red vial se hallaban presentes en las propuestas a escala urbana que se realizaban tanto a nivel teórico como proyectual. En un trabajo escrito del examen de Urbanismo, ante la pregunta de cómo emplazar, agrupar y

[93] Ver Revista Arquitectura Nº 138. Mayo 1929. Pág. 83 a 85. Harris C. Allen (1876 – 1960) realizó sus estudios en la Universidad de Stanford. Desempeñó su actividad profesional principalmente en California, donde realizó numerosas viviendas con el característico aire romántico de los suburbios norteamericanos. Entre 1919 y 1933, fue el editor de la influyente revista Pacific Coast Architect.
[94] ACOSTA Y LARA, Horacio: La Arquitectura Moderna y los Concursos Públicos. En Revista “ARQUITECTURA” Nº 139 (Junio 1929) Pág. 137.
[95] ACOSTA Y LARA, Horacio: La Arquitectura Moderna y los Concursos Públicos. En Revista “ARQUITECTURA” Nº 139 (Junio 1929) Pág. 137.

conectar entre sí los edificios públicos, y los de utilidad pública el entonces estudiante Leopoldo C. Artucio (quien luego sería uno de los principales docentes de Historia de la Arquitectura) describe el arreglo de la ciudad de Montevideo, aplicando paso a paso la doctrina de los CIAM.[96]

Si bien, tal como se señaló anteriormente, el esquema formativo de la Facultad de Arquitectura permaneció apegado a la estructura académica proveniente de la Escuela de Bellas Artes de París, hasta 1952, o sea, durante todo el período de estudio, fue un período enormemente rico debido a la introducción de las ideas y formas modernas y a la interacción que se produce entre ese material que llega de Europa y los aportes locales.

I.B.C.c. ¿Cómo llegan las ideas y formas de la arquitectura moderna al Uruguay?

El cosmopolitismo y la rápida asimilación social de los inmigrantes conforman un territorio fértil para la penetración de expresiones culturales que llegan del exterior y, en particular, de las ideas y formas de la modernidad arquitectónica.

Se trata por lo tanto de un mensaje que incluye dos partes: un contenido conceptual y una imagen visual. Basta recordar la multiplicidad de propuestas emanadas de los movimientos de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX para concluir que ni el contenido conceptual ni la imagen tuvieron nunca un carácter unívoco. Sin embargo, tal como se vio anteriormente, hubo esfuerzos importantes por

[96] Solo se aleja de los instrumentos propuestos por los CIAM en el hecho que se plantea la necesidad de aprovechar en lo posible, el actual trazado de calles. Ver Revista Arquitectura.

construir un frente común, fundamentalmente a través de la labor desarrollada por algunos de sus protagonistas, que llegaron a crear, a tales efectos, una institución como los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna.

La labor de los técnicos fue apoyada y estimulada por algunos críticos e historiadores[97] que, en poco tiempo, fueron construyendo el mito de un cuerpo doctrinario coherente - casi a la manera de los códigos renacentistas – que se acompañaba con un universo reducido de formas. En términos generales, esta versión depurada, cargada de una esperanza utópica en la construcción de un futuro perfecto, al influjo de la nueva arquitectura racionalista es considerada como la propuesta más ortodoxa de la modernidad arquitectónica. Si bien seguramente el mensaje perdió riqueza y variedad, ganó en contundencia y coherencia interna, transformándose en el modelo de exportación que pretendía imponerse en todo el mundo.

A pesar de la distancia que separa al Uruguay de Europa, hubo múltiples y eficientes canales de comunicación que permitieron mantener informados a estudiantes y profesionales acerca de lo que se construía y de lo que se decía en los centros de generación de la arquitectura moderna. Debe señalarse en este sentido que, si bien los grandes centros de generación de ideas y formas se hallaban en Europa Occidental, ya en la década del 20, Estados Unidos empieza a generar una interpretación propia de lo que significa la arquitectura moderna, forjada en realizaciones y no en aportes teóricos, que también se difundirá rápidamente por estos territorios marginales.

[97] Deben citarse en primer lugar Nikolaus Pevsner, Siegfried Giedion y Henry Russell Hitchcock, luego los italianos Leonardo Benévolo y Bruno Zevi.

Entre los canales de penetración, por su difusión y alcance, deben destacarse en primer lugar, las publicaciones periódicas especializadas y, en segundo lugar, los contactos directos con artistas y técnicos, así como con las obras que producían. En este sentido resultan relevantes los viajes, tanto de los exponentes de la vanguardia europea a Uruguay, como los de los arquitectos uruguayos a los centros donde se generan las ideas y formas modernas. Por último, no debe dejarse de lado le enorme labor difusora de los medios de comunicación no especializados que contribuyeron a la formación del gusto del público.

Las publicaciones siempre han jugado un rol fundamental en la formación del clima intelectual en el que se desarrolla la primera modernidad arquitectónica uruguaya, en particular aquéllas que llegaban de Europa y Estados Unidos y que recogían la experiencia de la vanguardia. Entre ellas cabe citar la francesa “L´Architecture Vivante”, y luego “L´Architecture d´Aujourd´hui”, las alemanas “Moderne Bauformen” y Baukunst, la holandesa “Wendingen” y las norteamericanas “The Architectural Review” y “The Architectural Forum”.[98]

Si bien la influencia francesa era muy importante y el sistema educativo promovió el aprendizaje del idioma francés en la enseñanza media, de modo que buena parte de los arquitectos de la época podían leer en ese idioma, no sucede lo mismo con el inglés y, menos aún, con el alemán y el holandés. Por esa razón, no cabe duda que las imágenes ejercieron más influencia que los textos, de tal manera que

[98] Se puede ver la lista de Publicaciones recibidas que aparecen en la Revista Arquitectura Nº 111 Febrero 1927. Pág. 43.

la penetración de la modernidad arquitectónica fue más visual que conceptual.

Además de las publicaciones extranjeras, es necesario resaltar la importancia fundamental de la ya nombrada Revista “Arquitectura”, editada mensualmente por la Sociedad de Arquitectos del Uruguay desde 1915 que ha cumplido una labor de difusión de proyectos y obras, escritos y conferencias, tanto de arquitectos extranjeros como uruguayos. En particular, resulta de sumo interés la labor de traducción de conferencias y escritos de arquitectos extranjeros publicados en las revistas especializadas que llegaban al país.

Al tiempo que se incluían obras reproducidas a partir de publicaciones extranjeras, también se publicaban proyectos de estudiantes realizados en la propia Facultad de Arquitectura. Es así que es posible realizar un seguimiento de la incidencia de las nuevas propuestas en el propio ámbito académico.

Constituyó asimismo un mecanismo de difusión muy importante de todo lo que se construía en el país dentro de un enfoque pluralista que guiaba la selección de los proyectos, de las obras y de los aportes teóricos. A través de sus páginas, se sigue paso a paso el itinerario de la arquitectura uruguaya en su progresiva apertura hacia experiencias modernas de muy diversa índole.

La labor de difusión realizada por las publicaciones fue sumamente eficiente, tanto por la variedad de la información suministrada como por la rapidez con la que esa misma información llegaba a los lectores. En efecto, el cúmulo de imágenes y de escritos era realmente abundante y,

por lo menos durante la década del 20, no había una conciencia clara acerca de lo que significaba la modernidad en arquitectura: expresiones eclécticas y pintoresquistas compartían los titulares con otras emanadas de la Exposición de Artes Decorativas de París y con realizaciones europeas más radicales. Es posible sostener, entonces, que los profesionales uruguayos no recibieron una información procesada, sino que ellos mismos tuvieron que realizar su propio proceso de decantación. Esa decantación, que en definitiva es un proceso de selección, pocas veces dio lugar a la construcción de un discurso propio demasiado elaborado y, muchas veces, supuso la adopción de repertorios formales diversos de modo que las propias publicaciones contribuyeron a generar una modernidad híbrida, alejada de las versiones ortodoxas y apropiada a los requerimientos de la realidad inmediata, esa "realidad integral, como resultante de todo lo que ha existido y de todo lo que se ha hecho"[99].

Por otra parte, los estudiantes y profesionales uruguayos tuvieron oportunidad de entrar en contacto directo con los protagonistas de la vanguardia europea, tanto a través de los viajes de arquitectos uruguayos a Europa principalmente, como a través de las visitas de algunos exponentes de la vanguardia al Uruguay.

Si bien se registró la visita de F. T. Marinetti y de técnicos como Léon Jaussely[100], la historiografía moderna ha atribuido una importancia singular a la del propio Le Corbusier quien visitó Montevideo en octubre de 1929 y fue

[99] FIGARI, Pedro: Arte, Estética, Ideal. Colección de Clásicos Uruguayos (Montevideo, 1960). Pág. 141.
[100] Léon JAUSSELY fue un arquitecto y urbanista francés que se hizo famoso por haber ganado en 1905 el concurso internacional convocado por el Ayuntamiento de Barcelona para el proyecto de ensanche de la ciudad.

llamado “el cruzado de la arquitectura vanguardista”[101] en un comunicado del propio Centro de Estudiantes de Arquitectura. Sin embargo, la visión de los propios estudiantes no es ni apasionada ni de aceptación incondicional. Más bien pone de manifiesto una vez más el espíritu crítico de Vaz Ferreira tal como surge del tono distante que demuestran al hablar “de su visión tan personal, y que por esto es tan aceptada y al mismo tiempo tan combatida.”[102]

Mucho más complaciente es el tono del artículo que aparece en la revista “La Cruz del Sur”. Allí, parecen haberse disipado todas las dudas: más allá de comentarios totalmente previsibles contra edificios recientes que marcaban la persistencia de un Eclecticismo muy vital, Le Corbusier se mostró muy satisfecho con lo que vio en Montevideo y con el ambiente que encontró a nivel profesional.

Con respecto a la ciudad de Montevideo, elogió su luminosidad, sus arboledas y sus playas; con respecto al Uruguay fue aún más lejos al señalar:

> “En el Uruguay veo que se vive bien, que la vida es un deleite; aquí se percibe un espíritu deportivo, un no sé qué ágil y robusto, una aptitud afirmativa, un empuje consciente y de buena ley.”[103]

Luego enuncia que “la gloria de este país, el orgullo nacional de Uds. es el avancismo (sic) en todas sus formas y con todo su alcance. A pesar del poco tiempo que he pasado en Montevideo he podido darme cuenta de que aquí

[101] Ver Revista “Arquitectura” Nº143.Octubre 1929. Pág. 230.
[102] Ver Revista “Arquitectura” Nº144.Noviembre 1929. Pág. 230.
[103] Ver Revista “Arquitectura”. Pág. 13.

existe un medio de espíritus libres, una fuerza legítima y actuante, una decisión orientada y realizadora.”[104]

El ambiente de la Facultad de Arquitectura le resultó sumamente estimulante y reconoce el aporte de su decano, Leopoldo Carlos Agorio, del Arq. Mauricio Cravotto en su taller y de varios otros arquitectos a los que había conocido en Montevideo y en Europa. También elogia a los técnicos municipales, como Juan A. Scasso, con su proyecto de parques escolares, y sostiene que “el plantel de arquitectos nuevos es en extremo consciente y está llamado a zamarrear a los “pompiers” para llevar a cabo la revisión y la reorganización urbana”.

Sin lugar a dudas, con su presencia en Montevideo, Le Corbusier cumplió su objetivo proselitista pero no totalmente. Por un lado, aparecen reacciones sumamente positivas que indican que los arquitectos y estudiantes que lo vieron y escucharon sus conferencias quedaron muy impresionados con sus ideas y propuestas[105] aunque, como se señaló antes, no haya significado un cambio radical inmediato en la manera de proyectar.

Si bien hacia 1929 se había reducido bastante el número de propuestas que todavía incurrían en los lenguajes historicistas, tampoco es posible señalar un compromiso decidido con las ideas de modernidad de Le Corbusier a partir de su visita. Margenat hace alusión justamente a la “una moderada aprobación por parte de los arquitectos

[104] Rev. “Arquitectura”. Pág. 15

[105] En un artículo del Centro de Estudiantes de Arquitectura se habla de Le Corbusier como “el genial animador de la estética geométrica, arrasando preconceptos y guiando nuestra imaginación con la recia y poderosa convicción de sus argumentos de rigidez matemática.” Ver Revista Arquitectura Nº 151. Junio 1930. Página 267.

uruguayos, bien dispuestos para el cambio pero no tanto como para adherir a sus prédicas más radicales;…[106]

Aunque a presencia de los protagonistas de la vanguardia en el Uruguay haya tenido un efecto importante, no debe dejarse de lado el contacto directo de estudiantes y profesionales con la vanguardia, a partir de los viajes de uruguayos a Europa.

En este sentido, merecen especial destaque los viajes de estudiantes en la medida que la propia Facultad de Arquitectura fomentaba la formación de sus técnicos en el exterior mediante la institucionalización del denominado Gran Premio de Arquitectura.[107] Se trataba de un concurso cuyo premio consistía en una beca que se adjudicaba al vencedor para que realizara su perfeccionamiento fuera del país. Según Lucchini, "se accedía al concurso mediante una serie de pruebas eliminatorias entre los diversos aspirantes, que sólo merecía de parte de Carré una crítica verbal proporcionada en sucesivas visitas no establecidas previamente sino cuando el propio profesor lo entendía conveniente".[108]

En el caso uruguayo, la beca podía desarrollarse, sea radicándose en alguna escuela extranjera, sea realizando una formación autodidacta, mediante la visión directa de las obras. En ambos casos, la formación recibida influía

[106] MARGENAT, Juan Pedro: "La Arquitectura renovadora uruguaya". En VARIOS: "Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario: 1916-1934." Publicación del Museo Municipal Juan Manuel Blanes. Diciembre 2004. Pág. 93.
[107] Es interesante recordar que este Gran Premio de Arquitectura sigue el modelo del Premio de Roma de la Escuela de Bellas Artes de París, instituido siguiendo el concepto vigente en el siglo XIX que consideraba a esa ciudad como la fuente de toda sabiduría. La propia Escuela de Bellas Artes poseía una sede en Roma y el estudiante que recibía el premio pasaba una temporada en esa sede, analizando los monumentos de la antigüedad.
[108] LUCCHINI, Aurelio: "El Concepto de Arquitectura y su Traducción a Formas en el Territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay." Editado por la Universidad de la República. Publicación del Instituto de Historia de la Faculta de Arquitectura. Montevideo, 1988. (Página 41).

notablemente sobre las opciones proyectuales del profesional que, a su regreso, en general, se incorporaba a los cuadros docentes de la Facultad de Arquitectura.

Para los estudiantes uruguayos, más que la confirmación de certezas, el viaje suponía salir a la búsqueda de lo nuevo, de los caminos de una renovación en un sentido ya planteado por José Enrique Rodó a comienzos del siglo cuando afirmaba:

> "La práctica de la idea de nuestra renovación tiene como precepto máximo: el viajar. Reformarse es vivir. Viajar es reformarse."[109]

La comprensión del viaje es exactamente opuesta a la de la Escuela de Bellas Artes. En este último caso, se trataba de imbuir a los estudiantes en el ambiente de la clasicidad a los efectos de lograr ese efecto de imitación que se consideraba como la base de toda la arquitectura académica. En cambio, para los estudiantes uruguayos, el viaje tenía un sentido exactamente inverso: el contacto con otras realidades permitía estimular la imaginación y liberar al estudiante de la imitación mecánica a la que inducía la enseñanza Beaux-Arts. En este sentido es oportuna nuevamente la cita de Rodó cuando refiere:

> "Contra las tendencias primitivas e inferiores de la imitación que consisten en la obediencia maquinal al ejemplo de lo aproximado... la sugestión de lo ajeno y apartado es fuerza liberadora".[110]

[109] RODÓ, José Enrique (1909): *Motivos de Proteo*. Colección de Clásicos Uruguayos. Vol. 22. Montevideo, 1957.Pág. 93.
[110] RODÓ, José Enrique (1909): *Motivos de Proteo*. Colección de Clásicos Uruguayos. Vol. 22. Montevideo, 1957.Pág. 94.

Los arquitectos de la primera modernidad uruguaya fueron sumamente curiosos y muchas veces, para satisfacer esa curiosidad, emprendían largos viajes, fundamentalmente a Europa. Vilamajó, Cravotto y tantos otros experimentaron ese "incentivo de renovación, inquietud y laboriosidad"[111] que significan los viajes.

I.B.C.d. La modernidad híbrida en arquitectura: un enfoque historiográfico.

Debe tenerse especialmente presente, que el material de la modernidad europea llega al Uruguay en forma fragmentada, como los párrafos desordenados de un libro que alguien debería escribir.

La Revista "Arquitectura" recoge esos párrafos tal como llegan y los difunde entre los profesionales que se encuentran sin ningún parámetro para referenciar esa información que venía de afuera.

Con ese material que llega del exterior y un talento personal que varía de un arquitecto a otro, se construirá una manera de proyectar propia en la cual los aportes externos y los aportes locales se sintetizan en un nuevo cuerpo de extraordinaria originalidad y que será la clave de las mejores obras realizadas entre 1925 y 1950.[112]

Recordando a Vaz Ferreira, se podría señalar que esos conceptos y formas que vienen de afuera no actúan como un sistema de normas o reglas fijas, sino más bien como una

[111] Op. Cit. Pág. 105.
[112] Estos conceptos constituyen, sin lugar a dudas, una de las claves fundamentales para comprender también obras de gran interés realizadas en esa misma época por profesionales formados en la misma Facultad de Arquitectura de la talla de Julio Vilamajó, De los Campos, Puente, Tournier, Juan A. Scasso y Carlos Surraco.

serie de ideas a tener en cuenta, donde todo es más vago, y permiten mantener un cierto grado de incertidumbre.

El filósofo uruguayo se opone a la muy corbusierana tendencia a conformar sistemas como forma de construir ciertas seguridades (según la jerga del filósofo uruguayo). En efecto, en su obra “Lógica Viva”, señala que, la fórmula, la regla, el sistema evitan el análisis de los casos. Vaz Ferreira considera que los sistemas generales, cerrados, tales como se observan en la ciencia y también en la filosofía, llevan a pensar de un modo que “pervierte el espíritu humano” y nos hace “incapaces de observar, no ya de razonar, sino de observar la misma realidad, aunque nos rompa los ojos”.[113]

El propio Vaz Ferreira ya había prevenido contra los límites del conocimiento racional y la creencia moderna que supone que siempre debe pensarse o discutir en base a “raciocinios formulables verbalmente”[114]. En la medida que el raciocinio puro muchas veces falla, nunca deben faltar el sentido común o el instinto empírico (que no son contrarios a la lógica o el raciocinio).

Incluso después de la visita de Le Corbusier en 1929, prevalece el enfoque de Vaz Ferreira: su discurso aparece como una idea más a tener en cuenta y no como un sistema cerrado al cual adherir.

Al tiempo que observaba la facilidad de comunicación de los mensajes contundentes, emanados de la lógica racional basada en absolutos (como el de Le Corbusier, aunque no se

[113] VAZ FERREIRA, Carlos (1910): *Lógica viva*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1945. Pág. 124.
[114] VAZ FERREIRA, Carlos (1910): *Lógica viva*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1945. Pág. 190.

refiera a él específicamente), Vaz Ferreira también reconocía la dificultad para enunciar siquiera un concepto que exponga una cuestión de grados, donde se quiera dejar en claro que las proposiciones son verdaderas hasta cierto punto, dentro de cierto grado y, para peor, reconocer que no “puede decir precisamente cuál es ese grado”.

Vaz Ferreira señalaba que “cuando se piensa con muchas ideas, cuando se piensa con todas las ideas posibles, entonces, surgen inmediatamente las cuestiones de grados”. Una de las “cuestiones de grados” seguramente más discutidas ha sido el carácter moderno de la producción arquitectónica. Dada la diversidad de propuestas, sería lícito preguntarse en qué grado esa producción es moderna. Para los técnicos de la época y para su clientela, no había dudas: todas ellas formaban parte del espíritu moderno. Es así que los comentarios de las obras publicadas en la Revista “Arquitectura” siempre incluyen el adjetivo “moderno”, así se trate de una casa déco o de una chalet pintoresquista. El arquitecto y su cliente se sentían libres de ser modernos a su manera, sin necesidad de seguir un código prefijado ni un slogan subyugante.

Recién en los años 30 aparece en Europa una visión crítica que ordena el discurso, obviamente de una manera intencionada, para construir un relato coherente que obliga a dejar de lado muchas cosas y a establecer relaciones de causalidad que se plantean como inevitables en los textos muy difundidos de Pevsner, Giedion y Kaufmann.

En el Uruguay, la pluralidad de enfoques y de expresiones en las realizaciones de los años 20 y 30 se reduce notablemente al avanzar en el período de estudio, en la medida que la crítica europea fue elaborando su

interpretación de la modernidad y trasmitiéndola a las áreas periféricas.

En la primera mitad del siglo XX, sólo algunos arquitectos de primera línea como Vilamajó y Cravotto, dejaron una literatura que explicite sus puntos de vista sobre la arquitectura en general y su obra en particular.[115] En la gran mayoría de los casos, no hay explicitación ninguna, y la producción de los profesionales se encuadra dentro de los términos de la modernidad, si bien es realmente minoritaria la parte de esa producción que se ajusta estrictamente a los términos de la modernidad ortodoxa de acuerdo con el mensaje trasmitido por la línea racionalista alimentada por el Purismo y el Neoplasticismo, que sería considerada como la verdadera modernidad por el discurso oficial de los autores mencionados más arriba.

El inicio de un estudio sistemático de la arquitectura uruguaya se fija en el año 1952 con la creación del Instituto de Historia de la Arquitectura Nacional. Como en un principio los estudios se dirigieron a la arquitectura colonial y del siglo XIX, habrá que esperar hasta 1972 para que el arquitecto e historiador Leopoldo Artucio publique la primera "Historia de la arquitectura moderna" en el Uruguay[116] centrada absolutamente en Montevideo.

De la misma manera que sucede en los países – centro, al buscar el fundamento de la arquitectura moderna uruguaya,

[115] Es el caso de Joaquín Torres García quien, en su monumental obra titulada "Universalismo Constructivo" construye una suerte de Manifiesto de lo que debe ser un arte moderno visto desde una óptica sudamericana. En el campo estrictamente arquitectónico, habrá que esperar a bien avanzada la segunda mitad del siglo para que Arq. Gómez Gavazzo plasme su manera de encarar el planeamiento urbano y territorial que instaura en el Instituto de Teoría y Urbanismo que dirigió en la Facultad de Arquitectura.
[116] Se titula: "Montevideo y la arquitectura moderna". Editorial Nuestra Tierra (1971).

la tarea de la crítica consistió simplificar el mensaje trasponiendo al Uruguay los prejuicios de los críticos europeos. Es así que las historias de la arquitectura moderna uruguaya se han preocupado por intentar demostrar de qué manera una serie de experiencias realizadas por diversos arquitectos fueron confluyendo, fundamentalmente desde el punto de vista formal, hasta llegar a una versión muy similar a la del Movimiento Moderno europeo de base racionalista-purista.

Como en el caso de los historiadores del viejo continente - a quienes W. Curtis ha calificado como “mitógrafos” - también en Uruguay, historiadores como el Prof. Aurelio Lucchini o Leopoldo Artucio han dibujado un proceso lineal que alcanza su punto más brillante, como en el caso europeo, hacia 1930 con obras señeras como las casas de Vilamajó y de Cravotto y el Plan para la ciudad de Montevideo. Ese discurso racional y sistemático, basado lógicamente en elecciones y exclusiones, se construyó básicamente en la inmediata segunda postguerra[117] y se diferencia claramente de la postura mucho más amplia e inclusiva de la Revista “Arquitectura” durante las décadas anteriores en las cuales se fue gestando la modernidad uruguaya.

Parece haber una preocupación por lograr asir los elementos (casi exclusivamente formales) del sistema moderno, (si es que alguna vez existió un cuerpo unitario de ideas y formas trasmisibles y universalmente aceptadas como representativas de los nuevos tiempos) y buscarlos en las obras locales, de tal manera que aquéllas que no se adaptan

[117] Como consecuencia de la guerra, la modernidad en su vertiente racionalista - probablemente identificada como un bastión de la resistencia al enemigo dados los ataques sufridos en Alemania e Italia - adquirió carta de ciudadanía en casi todo el mundo como una manifestación más de la victoria aliada.

a los códigos preestablecidos quedan fuera del discurso oficial. Es así que el Profesor Lucchini, no nombra ninguna de las corrientes que se dan simultáneamente a lo que se ha denominado modernidad ortodoxa. En ningún momento admite que los propios arquitectos formados en la Facultad de Arquitectura incursionaron por caminos diversos, en forma simultánea y no siempre dentro de los carriles de la versión más oficial.

De todos modos, la crítica advierte que hay algunos elementos de la arquitectura moderna uruguaya que no se acomodan estrictamente al discurso oficial europeo y Artucio habla ya del "movimiento llamado "arquitectura moderna", o "renovadora".[118] Es bastante extraño que tome los dos adjetivos como sinónimos en la medida que "moderno" es aceptado en los países de origen y en todos los idiomas, mientras no sucede lo mismo con el término "renovador" que, de todas maneras, es recogido por varios estudiosos de la arquitectura uruguaya, fundamentalmente ligados al Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura[119]. El adjetivo "renovadora" aparece como un instrumento adecuado para ubicarse a un costado de la modernidad, como si la arquitectura uruguaya hubiera seguido un camino propio que amerite incluso una denominación diferente.

Esta denominación permite un acomodamiento conceptual de la obra de arquitectos que adhirieron abiertamente a la modernidad, con una incorporación discrecional de las formas modernas, como Julio Vilamajó, Juan A. Scasso, Carlos Surraco o el propio Mauricio Cravotto e incorporar otras que habían permanecido en un olvido culpable. Sin

[118] ARTUCIO, Leopoldo. Op. Cit. Pág. 3.
[119] Debe destacarse especialmente el uso que realiza del término el influyente Mariano Arana quien, en 1991, publica junto al Arq. Lorenzo Garabelli la obra "Arquitectura Renovadora en Montevideo, 1925-1940".

embargo, difícilmente hacen referencia a técnicos que trabajaron mucho y forjaron la imagen de la ciudad moderna como Jorge Herrán, Vázquez Barrière & Ruano, Newton Laconich o Eloy Tejera.

El presente trabajo pretende aportar una visión integradora que permita analizar las hibridaciones de la arquitectura moderna uruguaya de modo de superar los compartimentos estancos y realizar una relectura de la propia producción arquitectónica, sin prejuicios, incluyendo las versiones consideradas contaminadas o impuras, con el objetivo de posicionar correctamente la producción del período como aporte a la modernidad arquitectónica uruguaya.

PARTE II.

EL ORNAMENTO COMO DISTINTIVO DE LAS MODERNIDADES HÍBRIDAS.

Detalle en acceso de edificio Carulla

II.A. Prejuicios moderno – ortodoxos. Permanencia del ornamento en las arquitecturas modernas híbridas: el estilo Art-Déco.

II.A.A. Antecedentes y definiciones.

En pocos aspectos la vanguardia moderna marcó tan severamente una posición definida como en su repudio a la historia, identificada institucionalmente con la Escuela de Bellas Artes[1] que suscitaba un rechazo visceral entre artistas e intelectuales, más allá del hecho que, hacia principios del siglo XX, la doctrina académica mostraba claros signos de flexibilización.

En efecto, en el momento que se producen las reacciones vanguardistas, la metodología de proyectación puesta a punto por Julien Guadet, dominaba absolutamente la doctrina académica. Su obra, "Elementos y Teoría de la Arquitectura", recoge aspectos ya planteados por J.L. Durand a principios del siglo XIX y sistematiza un proceso de diseño absolutamente racional que da absoluta prioridad a la planta, que se define por adición de partes, los "elementos de la composición". Esos "elementos de la composición" son simplemente espacios funcionales, que pueden tener diferentes configuraciones y que ya han sido aprobados históricamente en otros proyectos. El proyectista sólo tiene que elegir aquellos componentes que considera más adecuados y articularlos según las reglas de composición trasmitidas históricamente: el uso de ejes y fundamentalmente la simetría. Hasta ahí el proceso de diseño, si bien está cargado de historia, es absolutamente

[1] Si bien se habían desarrollado en varias ciudades europeas y americanas instituciones que impartían enseñanza de la arquitectura, el paradigma seguía siendo la Escuela de Bellas Artes de París, que constituyó el modelo en el cual se inspiraron las otras instituciones.

abstracto en la medida que no se infiere ninguna prefiguración.

Al trabajar en la tercera dimensión es cuando el tema estilístico se hace presente y cuando el arquitecto académico debe demostrar su talento, tanto en la elección de un estilo histórico adecuado al programa como en la elaboración que realice de los elementos que componen ese estilo histórico que, básicamente, se definen como “ornamento” y constituyen la base del mensaje que el proyectista quiere trasmitir, su idea acerca del rol del edificio frente a la ciudad y frente a la sociedad.

Para la vanguardia moderna, sobre todo la de raíz más racionalista, el ornamento aparecía como un elemento incorporado, oneroso y de carácter superfluo, en la medida que, o bien se desconocía su función comunicativa, o bien se desdeñaba el mensaje que trasmitía. Aplicando un razonamiento afín a la era industrial, los objetivos de eficiencia y economía eran los únicos que debían aplicarse a la hora de pensar en la solución del problema de la vivienda masiva, de modo que no quedaba ningún lugar para la ornamentación. El rechazo de cualquier tipo de ornamentación incorporada constituye una posición prácticamente unánime entre los arquitectos y críticos de la modernidad ortodoxa europea.

Esta posición no es totalmente novedosa y, si se rastrean sus antecedentes, puede anotarse que, ya en el siglo XVIII, el abate de Cordemoy sostenía que los edificios predominantemente utilitarios deberían concebirse sin ningún tipo de ornamento de manera de diferenciarlos de las obras de importancia simbólica e institucional.

Ya en 1841, Pugin sostenía que en ningún edificio deben existir elementos que no sean estrictamente necesarios por "conveniencia, construcción o propiedad" y, además que "todo ornamento consistirá en el enriquecimiento de la construcción esencial del edificio".[2] Pugin sostenía que cada uno de los elementos del edificio debía tener un significado preciso.

La postura de Pugin servirá de base a la manera de encarar el diseño del movimiento inglés de Arts & Crafts y a la retórica antidecorativista que caracteriza a toda la arquitectura moderna ortodoxa. En efecto, la ausencia de cualquier tipo de decoración y el consiguiente despojamiento de las formas constituye una condición *sine qua non* de la expresión moderna. La abstracción, o sea la ausencia de referencias a cualquier manifestación figurativa, constituyó un camino a transitar que rindió enormes frutos en el desarrollo de un lenguaje cuyas características eran la austeridad y, más aún, el ascetismo.

En 1908, en pleno auge del Art Nouveau y de otras vertientes expresivas que estaban ideando nuevos lenguajes expresivos, Adolf Loos, en su famoso escrito "Ornamento y Delito" es interpretado como realizando no sólo una apología del despojamiento, sino una acusación contra aquéllos que son incapaces de prescindir del ornamento. Loos no hace distinción entre "ornamento" y "decoración" y se enfrenta duramente con sus contemporáneos de la Secesión Vienesa. En ese sentido señala:

> "El ornamento moderno no tiene antepasados ni descendientes, no tiene pasado ni futuro. Es acogido

[2] PUGIN, A.W.N. (1841): "The True Principles of Pointed or Christian Architecture" (Londres, Academy Editions, 1973). Pág. 1

> con júbilo por las personas incultas para las cuales la auténtica grandeza de nuestra época es un libro cerrado, y al cabo de breve tiempo es repudiado".

Loos insistía en que el "Ornamento" era lo que había hecho perder la cordura de la arquitectura tradicional y había hecho regresar a la arquitectura a la expresión de los pueblos salvajes. La idea loosiana de una arquitectura sin ornamento constituye un antecedente directo de las vertientes racionalistas de la vanguardia. Esta relación va más allá de los aspectos meramente formales y llega a abarcar aspectos doctrinarios en la medida que tanto Loos como Le Corbusier sostienen la necesidad de utilizar formas simples y sin decoración como reafirmación de la idea de una arquitectura de "objetos-tipo" a ser realizados por la industria.

Ese cambio radical, lógicamente, no fue comprendido ni compartido por el público de los propios países donde las nuevas ideas se generaban. Este hecho tuvo dos consecuencias inmediatas en lo que refiere a la vanguardia. Por un lado, es posible afirmar que, prácticamente hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, la clientela de la arquitectura moderna fue la élite intelectual, en una demostración clara de la tremenda brecha que se había creado entre el arte y la vida al cortar los lazos con todo lo existente. Por otro lado, esa prédica convive con otras expresiones modernas – las "modernidades impuras" –, que mantienen la ornamentación como aspecto expresivo y que fueron absolutamente ignoradas por la crítica.[3]

[3] La crítica arquitectónica de la época de entreguerras tomó varios discursos y slogans, algunas imágenes y pocas concreciones y construyó un cuerpo de ideas y formas al que llegó a nombrar como "Movimiento Moderno". Sin embargo, no debe olvidarse que la modernidad de la década del 20´ no constituyó un "movimiento" con una ideología única y una expresión única. Apenas podría decirse que se trata de una atmósfera de cambio que se apoya en discursos diversos con algunas ideas comunes y en expresiones varias cuyo factor común,

A partir de Loos, parecería que se establece un corte abrupto en toda la tradición del ornamento occidental. Sin embargo, es posible identificar simultáneamente una tendencia que no reniega de la ornamentación y cuyo principal representante es el arquitecto belga Henry van de Velde, quien mantuvo vínculos muy estrechos con Inglaterra y en particular con Walter Crane, uno de los artistas más cercanos a William Morris, quien instaura definitivamente el concepto de la arquitectura como diseño integral, como síntesis definitiva de todas las artes en una verdadera Gesamtkunstwerk (“obra de arte total”). Este concepto se halla presente en el antihistoricismo europeo de principios del siglo XX y también en la arquitectura art-déco.

Es interesante señalar que Van de Velde distinguía entre el concepto de “ornamentación” y el de “ornamento”. En tanto la primera resulta aplicada, no tiene relación directa con el objeto, el segundo, está íntimamente ligado al objeto, ya sea desde el punto de vista funcional o estructural.

En la medida que la existencia o no de esas relaciones corresponde a valoraciones subjetivas, parece más atinado tomar el concepto que desarrolla el historiador James Trilling:

> “Ornamento es una palabra específica para una cosa específica, si bien atraviesa todas las artes. Es el arte que agregamos al arte: formas y modelos que se trabajan en un objeto o edificio para el placer del trazo, del color o de la fantasía”[4].

La acepción de Trilling evita cualquier tipo de equívoco y

más que su rechazo del pasado, es probablemente su voluntad de construir el mundo del futuro.

[4] TRILLING, James (2003): ORNAMENTO: UNA PERSPECTIVA MODERNA: University of Washington Press Seattle&London.(Traducción del Autor)

se inscribe en lo que Van de Velde considera “ornamento” en la medida que se acepte que la satisfacción del placer visual se identifica como una función y que, sobre todo, ese elemento que se denomina “ornamento”, efectivamente contribuya al placer visual, a agregar arte al arte. Nada más ajeno a la mentalidad moderna ortodoxa que admitir la validez de componentes de la arquitectura destinados exclusivamente al “placer visual” y, si en la segunda década del siglo XX aparece como un importante tema de discusión, a partir de 1920 es defendido como un dogma que determina un cisma entre dos modernidades que se expresan de manera diferente y que podría recordar el famoso “Cisma de Occidente”[5]. Siguiendo esa línea de pensamiento, es posible señalar que, de la misma manera que las imágenes del Catolicismo facilitaron la difusión del culto, el ornamento de las modernidades impuras facilitó un primer acercamiento del público hacia expresiones no historicistas.

En efecto, en lo que refiere a las arquitecturas modernas impuras que se presentan como una alternativa a la arquitectura moderna ortodoxa, el ornamento resulta un aspecto absolutamente definitorio al punto que es posible inscribirlas en la denominación genérica de art-déco.

II.A.B. Fuentes ornamentales de las arquitecturas híbridas en el Uruguay: Naturaleza, Maquinismo, Clasicidad.

En el Uruguay de la tercera década del siglo XX no se entablaron grandes discusiones acerca del ornamento. La respuesta arquitectónica a los desafíos de los nuevos tiempos es el resultado de las incorporaciones sucesivas y

[5] En ese momento, una parte de la Cristiandad decidió que nada podría distraer el culto de Dios, mientras que la otra mantuvo la importancia del culto de santos, ángeles y tantos otros valores religiosos que aparecían representados a través de imágenes.

de las hibridaciones que realizan los técnicos e idóneos uruguayos a partir de los flujos de información que van llegando del Norte, tanto de Europa como de Estados Unidos, cuyos rascacielos aparecen también como punto de referencia de la modernidad en arquitectura.

En ambos casos, la principal diferencia con respecto a la modernidad ortodoxa fundamentalmente europea se basa, sin lugar a dudas, en las contaminaciones que se presenta por la permanencia de la ornamentación que, entre 1925 y 1950 muestra la recurrencia a fuentes tensionadas sucesivamente por los mismos conceptos entre los que se debate la vanguardia: naturaleza / geometría; maquinismo / clasicismo.[6]

En un primer momento y en continuidad con las fuentes expresivas del antihistoricismo, los motivos provenientes de la naturaleza mantienen una vigencia importante y coexisten con otros de carácter más abstracto. Este primer grupo de formas abrevó en dos fuentes fundamentales. En primer lugar debe citarse una fuente de origen francés que recibió un gran impulso a partir de la Exposición de París de 1925 y, en segundo lugar, la que proviene de Estados Unidos y se desarrolla a partir del lenguaje de los rascacielos. Muchas veces ambos repertorios coexisten en la misma obra y actúan integralmente, a tal punto que puede decirse que, probablemente, haya sido el último intento de crear un “estilo” del siglo XX.

A poco de iniciada la década del 30´ se observa una fractura. Ya no es posible identificar una sola dirección que busque crear una unidad expresiva, sino que se

[6] Recordando a W. Curtis en “Arquitectura Moderna desde 1900”. Editorial Hermann Blume. Madrid, 1986.

presentan, por lo menos, dos vertientes difícilmente integradas.

Por un lado, se observa la voluntad de cambio que pasa por una especie de deseo irrefrenable de trasmitir aspectos caracterizantes del mundo moderno, sobre todo a través de la imagen de sus medios de transporte: los barcos, los aviones, las locomotoras. Este maquinismo, muy cercano a la modernidad ortodoxa como fuente de inspiración, proviene básicamente de Estados Unidos, no sólo por el hecho de proveer la tecnología que sirve de modelo, sino también por la arquitectura que se estaba desarrollando en Miami que, al influjo de la industria y del mundo maquinista, se denominó “streamline”.

Por otro lado, se reconoce una modalidad expresiva alternativa, generalmente dejada de lado por los críticos, que considera, sin embargo, que no es necesario construir edificios parecidos a máquinas para poder usufructuar de los beneficios de la modernidad, del higienismo ambiental y de la tecnología puesta al servicio del confort. Tal como sucedió otras veces en la historia de la arquitectura, el uso de ciertos repertorios vinculados con la historia y con ciertos patrones establecidos, parece dar la tranquilidad que la época está necesitando frente a los sobresaltos del mundo exterior. Ya no se mira a la naturaleza ni a las máquinas, se confía en los materiales nobles y en una ornamentación más abstracta, muchas veces derivada de los repertorios clásicos.

Los dos pares de repertorios ornamentales enumerados se aplican sobre estructuras compositivas que se debaten entre la rigidez académica y las libertades de la vanguardia europea y son conocidas generalmente bajo la denominación

común de Art- Déco. Su análisis permitirá desentrañar las raíces de buena parte de la modernidad arquitectónica uruguaya.[7]

II.B. Naturaleza y geometría en el Art-Déco Diagonal o Poliédrico

Interior del Jockey Club. Arq. CARRÉ, J.

II.B.A. La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y la propuesta de un arte para la sociedad de masas.

A la disciplina y austeridad del industrialismo igualador, se opone un cierto hedonismo burgués, una búsqueda de los placeres sensoriales, que se traduce en un regocijo en la forma, en el detalle elocuente y en las texturas que atraen

[7] No debe olvidarse que, en este período, también se produce un retorno de composiciones historicistas con decoraciones que aluden a los diferentes clasicismos y que no se tratarán en este trabajo por considerar que se apartan, en muchos sentidos, del concepto de Modernidad aún en sentido amplio.

la atención del público y satisfacen el deseo de diferenciación personal de los artistas.

Sin lugar a dudas, el evento que dio luz verde a ese renacimiento de la ornamentación fue la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, que estuvo marcada por ese aspecto tan moderno que es la “novedad”, de manera que el propio manual de la exposición señalaba lo siguiente:

> “Los trabajos admitidos en la Exposición deben mostrar una inspiración nueva y una verdadera originalidad. Deben ser realizados y presentados por artesanos, artistas y fabricantes que hayan creado los modelos, y por editores, cuya tarea pertenece al arte moderno decorativo e industrial. Reproducciones, imitaciones y counterfeits de estilos antiguos serán estrictamente prohibidos.”[8]

El párrafo anterior, salvo por su especial alusión al arte “decorativo”, seguramente hubiera sido compartido por cualquiera de los artistas de la vanguardia. No es de extrañar, entonces, que los pabellones de exposición aparecieron como la alternativa cultural y expresiva que todos esperaban, tanto a nivel del público en general como de los promotores.

Su organizador, Fernand David, quiso que en ella lo útil y el arte fueran juntos, con lo cual dejaba en claro que no es posible imaginar el arte decorativo moderno si se ignora la industria, o sea la ciencia y sus aplicaciones. El objetivo de la muestra era, entonces, lograr una manera” o “estilo” que expresara la época industrial. En este sentido, mostraba elementos de contacto muy evidentes con

[8] VARIOS: Manual de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, 1925.

la vanguardia racionalista, en la medida que quería marcar el fin de una actitud de desprecio hacia la máquina y terminar con el antagonismo entre el ingeniero y el arquitecto.

La Exposición de 1925 se constituyó en un ámbito en el cual las dos interpretaciones de "lo moderno" quedaron enfrentadas, en su estado puro y sin concesiones. En ese momento, pareció que hubo un enfrentamiento en franca desventaja para la versión más dura del racionalismo, en la medida que la absoluta mayoría de los pabellones de exposición mostraban una festiva imagen de formas amables, sin ataduras evidentes con la historia, pero con una profusa decoración incorporada. La excepción la constituían el Pabellón de L´Esprit Nouveau de Le Corbusier y el de la Unión Soviética realizado por K. Melnikov con imágenes absolutamente descarnadas, sin ninguna concesión al gusto popular.

Fig. II.B.1. Pabellón de L´Esprit Nouveau, LE CORBUSIER.

Fig. II.B.2. Pabellón de la tienda "Au bon marché".

Fig. II.B.3. Pabellón de la Unión Soviética, Arq. MELNIKOV, K.

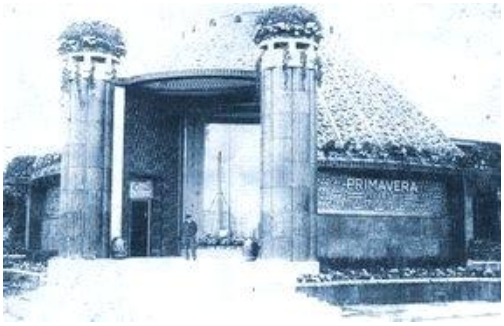


Fig. II.B.4. Pabellón de la tienda "Au printemps".

A partir de ese momento, en todos los aspectos de la expresión artística, la élite intelectual se preocupó por marcar la diferencia entre la versión éticamente correcta de la modernidad despojada y de una austeridad calvinista y una expresión "consumista" y "frívola", con múltiples concesiones hacia el gusto de la sociedad de masas, que la versión más ortodoxa veía como una tentación de la cual había que escapar.

Si la modernidad vanguardista del racionalismo purista apareció como una modernidad dura, impuesta desde arriba, desde el mundo intelectual, la modernidad art-déco apareció como una versión blanda, emanada de la cultura de masas, como un producto que responde a las necesidades del mercado. Desde luego que no se debe desconocer que la arquitectura moderna se define como una arquitectura para la solución de los problemas de la sociedad de masas. Sin embargo, tampoco se puede desconocer que esa solución se plantea desde arriba, de la mano de los técnicos, siguiendo una modalidad absolutamente racionalista – iluminista[9].

Tal como señala Huyssen, para los pensadores modernos, "la cultura de masas es lo otro del modernismo, el espectro que lo visita, la amenaza contra cuyo avance el arte elevado debe proteger sus costas."[10]

Con la Exposición de París, el arte elevado representado por la vanguardia ortodoxa, perdió la primera batalla. Aunque la historiografía de la arquitectura moderna haya preferido ignorar el fenómeno, el gusto de la exposición invadió todos los aspectos de la vida, desde la

[9] Desde luego, habrá que esperar al fin de la Segunda Guerra Mundial para que haya un acercamiento un poco más franco hacia la sociedad de masas, a través de las modalidades participativas por las cuales la sociedad de masas se pronuncia acerca de sus necesidades y aspiraciones.

[10] HUYSSEN, Andreas (1986): Después de la gran división. Adriana Hidalgo Editora. 1ª Edición. 1ª reimpresión (Buenos Aires, 2006) Pág. 110.

arquitectura y el mobiliario hasta la gráfica, tanto a nivel de libros, revistas, como de anuncios publicitarios. Debe destacarse también la enorme influencia del cine, con filmes ambientados con arquitecturas, mobiliarios, vestimentas y peinados que se popularizaron a partir de la Exposición.

En definitiva, la Exposición consolidó un fenómeno que se venía gestando poderosamente desde la terminación de la guerra - en paralelo con las vanguardias - y que consiste en el advenimiento de la moda como industria. Por una parte, debe enfatizarse la búsqueda intencionada de un "arte social", conforme a los cambios de la sociedad moderna. Por otra parte, es de hacer notar que los nuevos modelos serían admitidos tanto para los productos baratos como para la industria de lujo, de manera que se logró conformar una oferta de objetos de consumo de alta calidad y refinamiento[11], a través del trabajo conjunto que se estaba realizando entre artistas y artesanos, entre las Escuelas de Bellas Artes y las de Artes Aplicadas[12].

Si bien una élite de críticos, artistas y arquitectos reconoció en ese mismo momento que las dos tendencias que se enfrentaron en la Exposición estaban muy claras y definidas, una culta y la otra frívola, una profunda y la otra consumista, las cosas no eran tan nítidas ni para el resto del público especializado ni para el gran público europeo y, menos aún, para el público profesional y no profesional de países periféricos como el Uruguay, que recibían el material que venía del Viejo Continente como una especie de tormenta de escritos – a veces en idiomas no

[11] Siguiendo una metodología de trabajo heredada de los Arts & Crafts ingleses y de los Talleres Vieneses (Wiener Werkstätte).
[12] Esa interesante relación es la que quiso poner en práctica Pedro Figari en el Uruguay, pero fracasó en su intento.

manejados por los técnicos locales – y de imágenes sobre las que era difícil emitir juicios.

Lo más importante, sin lugar a dudas, fue la enorme aceptación del público que logró esa expresión que se denominó “Estilo 1925”, pero también “Estilo poligonal” o “Estilo poliédrico” y que, muy posteriormente, recibió el nombre de “art-déco”.

II.B.b. La apropiación uruguaya: del historicismo académico a la creación de una propuesta formal moderna y ornamentada.

En el Uruguay, la Exposición de París y sus pabellones fueron ampliamente difundidos por las revistas de arquitectura de la época[13], pero también a nivel popular en publicaciones de difusión masiva que llegaban al país, ya sea en revistas de moda como Vogue, en revistas dedicadas a artes, modas, exposiciones, gastronomía y notas frívolas (como por ejemplo “Gazette du Bon Ton”) de diseño de interiores (“Feuillets d´Art”, “Art&Décoration”).

No es de extrañar que un artista plástico como José Cúneo, al regresar de su viaje a París para ver la Exposición, haya declarado:

> “Mi fin era ver la Exposición de París,… de la Exposición ésa lo que me llamó la atención: la influencia decorativa que había tenido el cubismo. Se ve en los vitraux, en pinturas y en muchos objetos de arte aplicado la influencia del cubismo, del primer cubismo,… En ese momento era popular, diríamos, el

[13] La Revista “Arquitectura” le dedica un extenso artículo traducido de “The Architectural Review” por Gustave Kahn en julio de 1925 y en enero del 26 se publica el artículo “La Ciencia y el Arte Moderno” de Charles Nordmann, traducido de L´Illustration.

> cubismo, en el sentido de que ya había trascendido a la vida diaria, a los tejidos, a la cerámica, hasta los muebles; algo así como fue el art nouveau. Esa fue la impresión que recibí yo”.[14]

La fuerza arrolladora de las imágenes de la Exposición de París entusiasma, en un primer momento, a todo el ambiente arquitectónico uruguayo, desde el académico hasta el profesional. Estudiantes y arquitectos, casi sin excepciones sucumben ante las nuevas formas a las que, mucha veces, recurren debido a su amplia aceptación por parte de una clientela sedienta de nuevas imágenes.

La Exposición será, en efecto, la fuente de la imaginería de la decoración arquitectónica de los siguientes diez años y fue leída como un verdadero “estilo”. A este hecho contribuye la llegada a Montevideo del transatlántico L´Atlantique en noviembre de 1931, que dio la oportunidad de conocer de primera mano diseños de interiores creados por algunos de los principales artistas franceses de la época.

Es de destacar que, en la arquitectura, los motivos ornamentales del Art – Déco se van incorporando a estructuras absolutamente tradicionales, donde los nuevos motivos sustituyen a los provenientes de los códigos estilísticos historicistas[15].

La etapa de transición del Eclecticismo Historicista a una expresión no historicista, pero que no prescinde del ornamento, ofrece un repertorio de ejemplos sumamente

[14] Citado por Raquel Pereda en “José Cúneo. Retrato de un Artista”. Edición Galería Latina. Montevideo, 1982.
[15] Este fenómeno se podrá corroborar tanto en Montevideo como en las ciudades del interior del país que se analizar en los capítulos siguientes.

interesantes en los cuales se observa, por un lado, el esfuerzo del autor por evitar las referencias estilísticas reconocibles y, por el otro, la dificultad por encontrar una expresión verdaderamente diferente.

En un primer momento, la producción arquitectónica en general mantiene los criterios compositivos de la arquitectura académica de fines del siglo XIX (Fig. II.B.5 y II.B.6.) con una predominancia notoria por la macicez de las formas, con excepción de las tipologías comerciales donde las grandes vidrieras mantienen su vigencia (Fig. II.B.7)

La diferencia estriba en que la solidez adusta de los estilos clásico reelaborados por el Eclecticismo va siendo sustituida por una solidez más grácil y amable del Art-Déco, en buena medida alimentada con los repertorios expresivos de la Exposición de París. Tal como se verá más adelante, elementos salientes, bow windows de geometrías no ortogonales, paneles decorados con formas diversas, van creando una imaginería inspirada en la geometría y en el mundo natural que, tal como ya sucediera con el Art Nouveau y las otras vertientes del antihistoricismo de inicios del siglo XX, va a tomar el lugar de la ornamentación historicista durante por lo menos diez años.

Incluso, en numerosas realizaciones, se produce una simbiosis donde es difícil apreciar cuándo se pasa de las formas del antihistoricismo, que podrían emparentarse al Art Nouveau europeo del cambio de siglo, para llegar a las de una modernidad más definida y propia de la tercera década del siglo XX.

Fig. II.B.5.Inmueble en calle Quijano 1274.

Fig.II.B.6. Inmueble en Av. 18 de julio 1935.

Fig. II.B.7. Bazar Mitre sobre la Av. 18 de julio.

La vivienda denominada “standard”, como tipología representativa del tejido montevideano, muestra claramente ese proceso de incorporación de los nuevos repertorios ornamentales a estructuras compositivas tradicionales.

Fig. II.B.8. Vivienda en calle Canelones 1584.

Fig.II.B.9. Vivienda en calle Yaro 1113

Fig. II.B.10. Vivienda en Av. Uruguayana 3266

Fig. II.B.11. Vivienda en calle Germán Barbato 1462

Fig.II.B.12. Vivienda en calle Carlos Roxlo 1337

Fig. II.B. 13. Vivienda en calle Inca 1774

Fig. II.B.14. Dos viviendas en calle Maldonado 1725.

Fig. II.B.15. Vivienda en calle Larrobla 988

Fig. II.B.16. Grupo de viviendas en calle Presidente Berro 2736 y 2738

Fig. II.B.17. Vivienda en calle Ferrer Serra 2134. Manuel Iglesias, Constructor.

Fig. II.B.18. Vivienda en calle P. Vázquez y Vega 1121

Fig. II.B.19. Vivienda en calle Joaquín Requena 1807

Un análisis de este proceso de superación de las expresiones académico-historicistas debe pasar necesariamente por destacar el trabajo que se realiza a nivel de los paramentos y a nivel de los vanos. En el primer caso, se observa frecuentemente la aplicación de ornamentación en ciertos sectores, bajo la forma de franjas verticales u horizontales. En efecto, es bastante frecuente encontrar en las fachadas art-déco un tratamiento en base a franjas verticales, bajo la forma de estrías o de barras de perfil elíptico que se presentan como un tratamiento superficial, casi como una textura.

Fig.II.B.20.Inmueble en calle Nueva Palmira 2051

Fig. II.B.21. Vivienda sobre calle Pedro Vidal 2472

Fig. II.B.22. Inmueble en calle S. Ferrer Serra 2120

Fig.II.B.23. Inmueble sobre la calle M. C. Martínez 2739 y 2741.

En otras oportunidades se observa el tratamiento con franjas horizontales. En principio, se podría pensar en que se trata de rastros de un almohadillado, tal como se aplicaba en las construcciones historicistas. Sin embargo, una observación más detenida muestra que ese tratamiento no se aplica con el sentido de expresar un basamento, sino como una cinta que ata los vanos, cuya geometría, además, va pasando de las tradicionales proporciones verticales a otras más cuadradas o incluso apaisadas como formulaba la arquitectura moderna ortodoxa.

Fig. II.B. 24, 25 y 26. Inmueble en Av. Agraciada 3341. GARCÍA OTERO, BUTLER y PAGANI. Ing. Arq. Contr.

Fig. II.B.27. Inmueble en la Av. Uruguay 1491

Fig. II.B.28. Inmueble sobre la Av. Rivera 1926. CARLEVARO y GHIRINGHELLI. Arquitecto–contratistas.

En otras oportunidades los paneles aparecen tratados con figuras zigzagueantes más complejas e incluso con tramas que recuerdan el trabajo de cestería. Se trata, en todos los casos, de motivos que pertenecen a un repertorio ornamental con vocación de universalidad que se puede encontrar en un inmueble parisino tanto como en uno de Montevideo.

Fig.II.B.29.Paneles decorados en último nivel del inmueble ubicado sobre la Av. 18 de julio 1629

Fig. II.B.30. Panel decorado en dintel de inmueble ubicado en el 22, Rue du Mont Cenis (París, 18).

Por otra parte, en la geometría de las fachadas, donde impera el ángulo de 45 grados, se está rescatando una imaginería de rocas que da lugar a una expresión particular que se ha denominado estilo poligonal o poliédrico, con implicancias propias desde el punto de vista expresivo y conceptual.

II.B.c. Del mundo mineral al estilo poligonal o poliédrico.

Al observar las fachadas de los inmuebles sobre la calle Pablo de María (Fig. II.B.31) y sobre la calle Maldonado (Fig.II.B.32) que presentan tratamiento de franjas verticales y horizontales respectivamente, se observa, a nivel de los vanos, un recurso muy moderno, resultante del empleo de las estructuras de hormigón armado, como es el acartelamiento de los dinteles, dos procesos expresivos que pretenden atentar contra el ángulo recto. Sin embargo, la cartela no se adopta por una necesidad estructural ya que se trata de dinteles de dimensiones relativamente reducidas, sino que, por el contrario, es muy frecuente que el Art-Déco lo tome fundamentalmente por motivos expresivos (Fig. II.B.33)

II.B.31. Inmueble en calle P. de María 1111.

II.B.32. Inmueble en calle Maldonado 1780 a 1784.

II.B.33. Viviendas en la calle Pedro P. Vidal 2480 a 2492.

La introducción del ángulo de 45 grados pronto se va a aplicar a las plantas, en la definición de algunos locales internos, y se encontrará en la proyección de elementos arquitectónicos fuera del plano de fachada, tales como balcones y bow windows. De esta manera se va pasando de lo que se ha dado en llamar el Art-Déco zigzag o poligonal al Art-déco poliédrico, donde la fachada abandona el plano y se proyecta hacia el exterior (Fig.II.B.34 a 36).

En todos los casos, se observa una gran coherencia entre los recursos formales utilizados en la definición de la volumetría general, así como de cada una de sus partes, en particular, sus vanos y el diseño de las aberturas, donde parece que se produjera un proceso de erosión de las aristas que destruye la hegemonía histórica del ángulo recto y los diedros diáfanos que demostraban la perfección en la definición geométrica de las aberturas. Ahora, todo se da de una manera muy suave y fluida sin alterar, a primera vista, la composición general que mantiene un orden similar al de las fachadas tradicionales (Fig. II.B.37 a 39).

Fig. II.B. 34.Vivienda en Av. Agraciada 3315.
Arqs. PERRONI y GONZÁLEZ (1932)
Datos figuran en la fachada.

Fig. II.B.35.Vivienda en Bulevar José G. Artigas 3386.

Fig.II.B.37.Edificio en la calle Maldonado 930 y 932

Fig. II. B. 36. : Edificio en Peatonal Sarandí. Arq. BASTOS KLICHE.

Fig. II.B.38.Edificio en calle Joaquín Requena 1497

Fig. II.B.39.Edificio en la calle Bartolomé Mitre 1488

Las esquinas aparecen achaflanadas, las aristas se “matan” como sucede en la naturaleza por la erosión provocada por el viento, la lluvia o las olas: como sucede con las rocas por la acción del mar. Los paramentos también sufren esa labor de socavado, que se hace de una manera más o menos ordenada, siguiendo ritmos e intervalos más o menos prefijados, tal como sucede en la naturaleza, al cabo de muchos años (Fig. II.B.40 a 43).

Fig.II.B.40.Inmueble en Rincón 658. Arq. HERRÁN, J.

Fig. II.B.41.Vivienda standard calle 12 diciembre 967

Fig. II.B.42.Vivienda de calle Maldonado 1772. Portal de ingreso.

Fig. II.B.43. Vivienda en calle Pablo de María 1347

El edificio de apartamentos que realiza el constructor Filiberto en la calle Durazno (Fig.II.B.44 a 47) es un ejemplo notable de esa fase del Art-déco, en la que se ponen en juego una serie de recursos que pretenden escapar del historicismo, siguiendo ciertos cánones que indicarán como trabajar, como hacer los rebajes, como articular las jambas con el dintel con una nueva arista a 45º y, sobre todo, cómo pasar de una fachada plana a otra tridimensional, con profundidad.

No resulta ajeno que los nuevos recursos empleados se complementan indisolublemente con una expresividad exuberante. Cada rincón está poblado de elementos significantes, en los que se puede observar la confluencia de recursos ornamentales del Art-déco que van desde el naturalismo bucólico hasta la abstracción geométrica.

Fig. II.B. 44 a 47. Edificio de apartamentos calle Durazno 1027 entre Río Negro y Julio Herrera y Obes. Proyecto F. FILIBERTO (Figura en la fachada).

Fig. II.B.44. Vista general

Fig.II.B.45. Detalle remate superior

Fig. II.B.46. Detalle balcón

Fig. II.B.47.Detalle puerta ingreso

En los siguientes ejemplos se observa un paso más en la conformación de un lenguaje más independiente con respecto al antecedente académico – historicista.

Fig. II.B.48 y 49. Edificio ubicado en la esquina de Germán Barbato y Mercedes.

Fig.II.B.48.Vista general

Fig.II.B.49. Detalle bow - window esquinero.

Fig.II.B.50 y 51. Edificio de apartamentos en calle Joaquín Requena 1339

Fig.II.B.50.Vista general.

Fig.II.B.51.Detalle esquina.

En los dos edificios ubicados en áreas centrales de Montevideo, se observa que la fachada adquiere volumen, con la disposición de bow-windows y balcones que se desprenden de la masa edificada y buscan romper con la bidimensionalidad del plano de fachada, para convertirse en una trampa de luces y sombras (Fig.II.B.50 y 51).

Si bien el ordenamiento geométrico juega un rol fundamental en las composiciones art-déco, lo que caracteriza las expresiones de este momento es el ablandamiento de las formas, la voluntad de romper con la rigidez de los volúmenes y con la perfección clásica introduciendo algo de la complejidad y de la variedad de la naturaleza. En algunos casos ese trabajo compositivo refiere, de forma muy explícita, a las formaciones rocosas que se encuentran en las grutas. Estalactitas cuelgan de los muros de fachada o incluso en los interiores. Algunas veces, el edificio parece surgir de una masa rocosa dominada. Ese trabajo en el plano que involucra fundamentalmente a las aberturas, enseguida se desprende y pasa a dar profundidad y a generar sombras, transformando el tradicional muro plano de la fachada en una escultura tridimensional (Fig.II.B.52 a 57).

Fig.II.B.52.Vivienda en calle Chaná 2140.

Fig.II.B.53. Detalle vivienda en calle Joaquín Núñez 29.

Fig.II.B.54.Detalle vivienda en calle Colón 1314.

Fig.II.B.55 a 57. Edificio en calle Treinta y Tres 1338. Arq. ISOLA & ARMAS.

Sin duda, esta expresión se halla muy lejos de la inmaterialidad del plano de revoque blanco que proponía la arquitectura racionalista. Pero también está lejos de la macicez de los sillares de piedra y la estructura basada en órdenes clásicos de la arquitectura tradicional.

El trabajo de excavado del muro ahora sale del plano de la fachada, para sucumbir ante el encanto de los bow-windows y de las superficies onduladas que parecen configurar una geografía en vertical.

Fig.II.B.58 a 60. Edificio calle Pérez Castellano 1511. Arq. GAGGIONI, J. G.

Fig. II.B.58. Vista general;

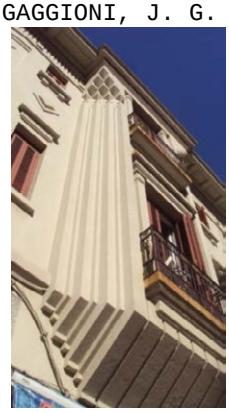


Fig.II.B.59 y 60. Detalle bow-windows.

Fig. II.B.61 a 63. Edificio Parella en Ejido 1383 y 85. Arq. CHIARINO & TRIAY.

Fig. II.B. 61. Vista general.

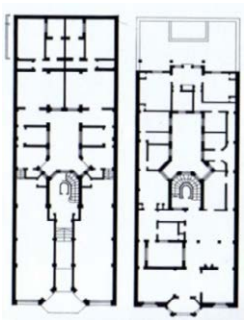


Fig.II.B.62. Plantas[16]

II.B.63.Vista sector central.

La fachada entonces da lugar a una expresión escultórica y variada, al tiempo que genera espacios intermedios entre el interior y el exterior. Balcones y loggias, resuelven una nueva relación del edificio con la ciudad, estableciendo vínculos muy estrechos con el espacio urbano circundante y con el ciudadano que camina por las calles (Fig. 61 a 63). Al observar las plantas, se puede señalar que, al ordenamiento tradicional de locales se agrega la variable del ángulo de 45º que define locales achaflanados

[16] Extraídas de Guía ELARQA de Arquitectura Tomo 3.Centro. Pág. 50.

y circulaciones en diagonal. De todos modos, no hay una innovación hacia el interior de la magnitud de la que se releva hacia la fachada, cuya expresión se complementa muy frecuentemente con ornamentación consistente en algunos paños decorados.

El Arq. Gaggioni, en el edificio Parma sigue también criterios de composición similares con un tratamiento de fachada que busca trasmitir la idea de formaciones rocosas sus entrantes y salientes, sus sombras pronunciadas que, en su conjunto, siguen un ordenamiento geométrico.

Fig. II.B.64 a 66. Edificio Parma. 18 de julio 1645. Arq. GAGGIONI, Julio (1932).

Fig.II.B.64.Vista general.

Fig.II.B.65.Vista fachada 18 de julio;

Fig.II.B.66.Detalle balcones y remate superior.

Gaggioni, al igual que Chiarino & Triay en el edificio realizado en la calle Ejido, así como Isola & Armas en el edificio de Plaza Independencia modulan las fachadas generando huecos y salientes, loggias, balcones, bow-windows, de una manera ordenada que aparece en continuidad con la secuencia que se puede establecer entre la arquitectura excavada en la roca natural de Petra (Fig.II.B.67) y la construcción artificial del acantilado por parte de Gaudí (Fig.II.B.68).

Fig.II.B.67.Vista de Petra

Fig.II.B.68.Vista Casa Batlló de Gaudí.

La arquitectura da forma a enormes bloques de piedras o cristales dominados por la mano del hombre en forma de volúmenes poliédricos, como verdaderas joyas gigantes.

Fig. II.B.69. Edificio en la calle Bartolomé Mitre 1376 y 1378.

Fig.II.B.70, 71 y 72. Edificio en la calle Guayabos 1800.

Fig.II.B.70.Vista general.

Fig.II.B.71.Vista remate.

Fig.II.B.72.Detalle aberturas en planta baja.

En el edificio de la calle Bartolomé Mitre todavía se somete la imagen de piedra tallada a una composición arquitectónica general. En cambio, en el edificio de la calle Guayabos, la imaginería del mundo mineral adquiere una nueva faceta y anuncia un grado mayor de artificialidad. Lo que se pone en evidencia ya no son tanto las formalizaciones del mundo mineral erosionado por los agentes naturales, sino el trabajo realizado por el hombre

en el taller de joyería. La referencia al mundo mineral se vuelve totalmente explícita y el edificio se convierte en una gran masa de hormigón tallado en forma de cristales (Fig.II.B.70 a 72).

Cuando los bow - windows ya no se definen por tres caras, sino solamente por dos, de modo que una arista se marca en toda la altura del edificio, lo que se pone en evidencia es el trabajo manual, de cincelado y tallado, que da lugar a imágenes que se proyectan sobre el espacio público con un inocultable tono expresionista y, cuando prescinden totalmente de la ornamentación, se acercan a versiones moderno - racionalistas. Es muy difícil de trazar una frontera precisa entre las expresiones art déco y las que puedan corresponder a una modernidad afín con los paradigmas europeos.

Fig.II.B.73 y 74. Edificio en la esquina de las calles Canelones 1609 y Lorenzo Carnelli 1270.

Fig.II.B.75. Edificio en calle Carlos Roxlo 1416 (Año 1932). Arq. J. GONZÁLEZ, A. Proyectista; Santiago PORRO, Contratista.[17]

Sin lugar a dudas que, en los edificios hay influencias variadas y que los arquitectos observaban con gran atención – y quizás con menor comprensión – los modelos formales que llegaban de los centros donde se estaban generando los

[17] Los datos con respecto a autores y fecha figuran en la fachada.

cambios. De esa manera se produce una modernidad arquitectónica nueva que surge de la hibridación de formas vanguardistas del Racionalismo purista y neoplástico con otras de mayor arraigo popular provenientes de la Exposición de París de 1925.

Otras veces, las formas triangulares adquieren una presencia más contundente y reemplazan a las cartelas en los dinteles, de manera que ya remiten a una forma más explícita a la emblemática forma de la pirámide.

Fig.II.B.76 a 78. Vivienda en avenida Brasil 2472. Arqs. ROURE y MAINERO.

Fig.II.B.76. Vista general;

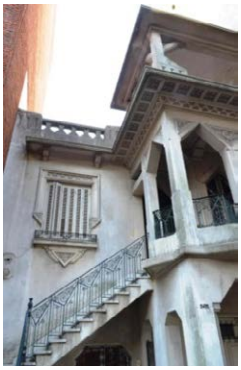


Fig.II.B.77.Detalle escalera ingreso

Fig.II.B.78. Detalle dinteles triangulares.

Fig.II.B.79 y 80. Edificio en calla Pernas 2541 esquina Av. 8 de Octubre. Arq. SILVA DÍAZ (Figura en la fachada)

La imaginería del mundo mineral convierte los bow - windows en piedras talladas y las ménsulas que los sostienen hacen las veces de piezas de un engarce de joyería (Fig.II.B.81 a 86).

Fig.II.B.81 y 82. Aquiles Lanza 1186. Arq. ROURE y MAINERO.

Fig.II.B.83. Vivienda en Av. Sarmiento 2465. Arq. ROURE y MAINERO.

Fig.II.B.84 a 86. Vivienda en calle Michigan 1483.

Fig.II.B.84.Bow-window; Fig.II.B.85. Balcón y alero triangulares.

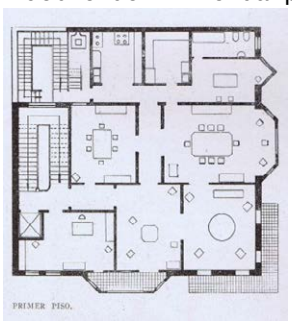
Fig.II.B.86. Vista general.

El idea del lapidado de piedras va adquiriendo matices que, en el caso del edificio de vivienda del Sr. Roure se acerca bastante al Cubismo y, por lo tanto, a la vanguardia, de la que se aparta por la presencia de bow - windows de planta trapezoidal o triangular, por el tratamiento en base a franjas horizontales que unen ventanas y por un tratamiento planimétrico que aún mantiene las características de los Edificios de Renta.[18]

[18] No debe olvidarse que las plantas de varios edificios que forman parte de la Historia de la Arquitectura Moderna Uruguaya también mantienen la distribución de locales característica de los Edificios de Renta.

Fig.II.B.87 a 90. Inmueble de vivienda para el Sr. Roure. Arq. ROURE.

Fig.II.B.87.Vista general.



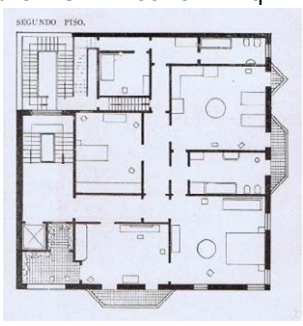


Fig.II.B.88 y 89.Planta Nivel 2 y 3.

Fig.II.B.90. Vista escalera.[19]

Como contrapartida, en el edificio del Jockey Club, un contenedor historicista de claro sabor monumental neobarroco, interiormente es tratado por el Arq. J. Carré, como una gran piedra lapidada por orfebres. Cada rincón está diseñado y tallado por el artesano en un trabajo que involucra vidrios y metales en sus más estupendas posibilidades plásticas.

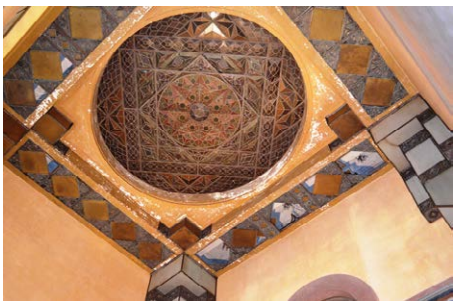


Fig.II.B.91, 92 y 93. Ex sede del Jockey Club del Uruguay. Arq. CARRÉ, J. Vistas interiores.

El trabajo geométrico de las superficies de paramentos, cielorrasos y pavimentos se complementa con el tratamiento absolutamente orgánico de las barandas y de las puertas de ascensores, poniendo de manifiesto la importancia de la naturaleza en la ornamentación aplicada en numerosas obras art-déco.

[19] Imágenes tomadas de la Revista Arquitectura Nº 179 de 1933.

II.B.D. La atracción por la naturaleza en la ornamentación aplicada.

Si el edificio en su conjunto trae a la ciudad, de una manera sintética y geometrizada, las formas de las rocas, del mundo natural inanimado, la ornamentación aplicada buscará agregar vida a esas estructuras compositivas mediante la utilización de diversos recursos, provenientes de la naturaleza en formas variadas.

Fig.II.B.94 y 95. Edificio en Av. 18 de julio esq. Calle Paraguay.

Fig.II.B.94. Vista general;
Fig.II.B.95. Detalle Bajorrelieve en el remate superior.

Fig.II.B.96 y 97. Inmueble ubicado en el bulevar 21 de setiembre esq. J. Zudáñez.

Fig.II.B.96. Vista proa; Fig.II.B.97. Detalle escultura en nicho.

Si bien es posible encontrar el uso de la figura humana en los detalles ornamentales (Fig.II.B.95 y 97), en la etapa denominada Art Déco poligonal o poliédrico, más bien son flores, hojas, tallos y frutos que pueblan sectores importantes de muchos edificios y muestran una continuidad con las expresiones del antihistoricismo de principios del siglo XX, de tal manera que el Art-Déco podría leerse como una maduración, en clave urbana, de aquellas expresiones que aparecieron, por primera vez, como alternativas al historicismo.

Las representaciones de la estética Arts & Crafts, que luego heredó el Art Nouveau, mostraban una representación estilizada y sintética de los vegetales y el objetivo

consistía en sumergir al observador en ese mundo natural, o por lo menos permitir entrever las sensaciones de la naturaleza en su mejor estado.

En cambio, la estética art-déco muestra una naturaleza domesticada en la mayor parte de los casos. Ya no se trata de hacer emerger al paseante de una concha marina como en el parisino metro de Guimard, o de sumergir a una familia en el juego de hojas y tallos que Horta planteaba en los cerramientos, barandas y aberturas de sus viviendas burguesas. Por el contrario, cada elemento ornamental se inscribe claramente en una propuesta arquitectónica general y ahora los motivos vegetales encuentran un espacio, que les ha sido reservado en la composición de la fachada.

Si el ideal de vida de los Arts & Crafts estaba representado por la Ciudad Jardín, el Art-Déco se regocija en el centro de la metrópolis. La naturaleza aparece encerrada en los motivos florales de barandas, rejas, portales y paños decorados.

Esas estructuras compositivas, con los recursos decorativos correspondientes, trasmiten una imagen amable y una sensación de satisfacción, a tal punto que se puede señalar que la representación de la naturaleza se transforma en la reafirmación de una actitud vital, de una apuesta a la vida y al bienestar, como una manifestación del alivio que significó la terminación de la Primera Guerra Mundial y el ingreso a una etapa de paz y crecimiento económico.

El Art Déco representa, entonces, la culminación de ese regreso a la inspiración en la naturaleza en tanto que reacción antiacadémica, que tuvo exponentes diversos en la segunda mitad del siglo XIX y que se prolongó en alguna

medida a través de algunas manifestaciones de la vanguardia.

Si bien la naturaleza aparece como motivo recurrente en diversos artistas, las motivaciones no siempre son las mismas. En efecto, en las manifestaciones decorativas del Art Déco es posible reconocer las dos vertientes que guiaron la representación entre 1850 y 1920: una asociada a una representación figurativa, positiva, feliz y la otra inquietante, asociada a un cierto misticismo, donde los motivos constituyen el vehículo para trasmitir significados trascendentes.

En la obra art-déco los motivos florales aparecen asociados a esas mismas motivaciones: con la gracia y la frescura hedonista del impresionismo, o con la inquietud mística del simbolismo.

II.B.D.a. La representación hedonista.

La representación figurativa, fresca e inmediata de la realidad encuentra sus manifestaciones más claras en la pintura impresionista de fines del siglo XIX. Ninguna preocupación extra-artística invade la obra impresionista: todo es luz y color. Las manifestaciones más frecuentes muestran desde las canastas desbordantes de flores a las composiciones donde flores, frutos, tallos, rayos solares se entremezclan en composiciones pictóricas que, a veces, se aproximan a las versiones del Art Nouveau y también del Art-Déco.

De todos modos, tal como se señaló anteriormente, si bien los motivos son similares, la manera de plantear el ornamento es bastante diferente. En el Art-Déco se trata,

en general, de guardas o paneles que, a manera de cuadros en una pared, establecen nuevos niveles de comunicación y, sobre todo, contribuyen a brindar a la arquitectura una imagen más amable a los ojos del público en general.

En comparación con la delicada exuberancia del Art Nouveau, se trata de una ornamentación menos invasiva, más civilizada, más urbana.

Fig.II.B.98 y 99. Detalle de florero en inmueble de calle Canelones 1396. Arqs. BALPARDA & OLIVERA CALAMET.

Fig.II.B.100 y 101. Detalle de florero con flores en inmueble de calle Río Negro 1285.

Fig.II.B.102.Detalle Jardinera calle Javier Barrios Amorín 1146.

Fig.II.B.103 a 105. Detalle jardineras con flores en inmueble de calle Treinta y Tres 1356. Arqs. CHIARINO & TRIAY.

Fig.II.B.106 y 107. Portal de ingreso al edificio de Av. Constituyente 1830.Vista general y detalle (Fig.II.B.98 a 109)

Fig.II.B.108 y 109. Panel ornamental en bajorrelieve en inmueble de calle Luis Lamas 2781.

Como se señaló anteriormente, ya no se presenta la idea de inmersión en la naturaleza, sino que esa misma naturaleza aparece dominada. Muy frecuentemente, las flores aparecen en una jardinera o bien han sido cortadas, colocadas en un ánfora.

Este tratamiento más acotado de la ornamentación también se observa en los edificios parisinos de la misma época que, manteniendo la estructura del alzado tradicional haussmaniana, adoptan los motivos florales de la Exposición de 1925.

Fig.II.B.110 y 111. Inmueble en el 14, Rue de Langeac. Vista general y detalle baranda de hierro en balcones de esquina.

Fig.II.B.112, 113 y 114. Inmueble en el 20, Rue du Mont Cenis (1927). BOUCHARD, J. Y CHEVILARD, G.[20] Vista general y detalles barandas.

Si se busca algún antecedente conceptual a esta modalidad ornamental, los dos paneles decorados en bajorrelieve ubicados en el pretil y en el dintel de la vivienda montevideana de la calle Maldonado 1312, aparecen como una especie de Piedra de Roseta para entender los motivos florales del Art – Déco. En efecto, en tanto sobre el dintel de la ventana de la izquierda se observa una jardinera con flores en forma de cuerno, sobre la abertura de la derecha y a la altura del pretil, aparece una versión más del propio cuerno de la abundancia, del cual han salido una serie de riquezas que se manifiestan en forma de flores y arabescos.

[20] Información escrita en la fachada del edificio.

Fig.II.B.115, 116 y 117. Vivienda ubicada en la calle Maldonado 1312

Fig.II.B.113.Vista general

Fig.II.B.114. Detalle panel decorado sobre acceso.

Fig.II.B.115. Detalle panel decorado en pretil.

Arabescos y espirales definen una línea de trabajo que se presenta bajo modalidades diversas. En algunos casos, se observa un tratamiento que parece intentar emular formas de la naturaleza, ya sea el plumaje de un ave o diversas formas de flores y hojas.

Fig.II.B.118. Puerta del ascensor. Ex sede del Jockey Club del Uruguay. Arq. CARRÉ, J.

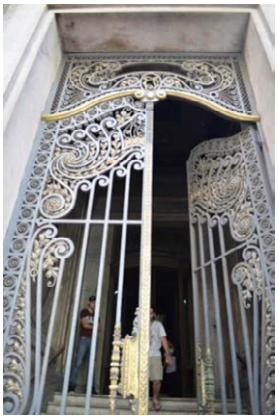


Fig.II.B.119. Puerta principal del acceso a la ex sede del Jockey Club del Uruguay. Arq. CARRÉ, J.

Fig.II.B.120. Puerta de acceso al in mueble de calle San José 885. Arqs. VÁZQUEZ BARRIÈRE & RUANO.

En otros casos, se logra una síntesis más destacable y es posible reconocer como antecedente el refinamiento decorativo de la Secesión Vienesa y, en particular, algunos motivos desarrollados en las obras de Gustav Klimt que pasan directamente al Art Déco.

Fig.II.B.121. El árbol de la vida (1909).Friso del Palacio Stoclet. KLIMT, G.

Fig.II.B.122.Detalle bajorrelieve en inmueble de calle Canelones 1044

En particular tuvo mucha aceptación el motivo del espiral que es utilizado repetidas veces por el artista austríaco y que se observa en realizaciones de varios arquitectos uruguayos, tanto a nivel de bajorrelieves como en los trabajos en hierro de barandas y aberturas.

Fig.II.B.123 y 124. Barandas en hierro. Fig.II.B.123. Vivienda Calle Juan D. Jackson 1408. Arq. VALABREGA, R. Fig.II.B.124. Edificio calle Durazno 1027. W. FILIBERTO Figura en fachada.

Fig.II.B.125.Vitral en inmueble de calle Treinta y Tres 1356.

Fig.II.B.126 a 130.Portales de hierro con motivos de arabescos.

Fig.II.B.126. Fig.II.B.127. Fig.II.B.128. Fig.II.B.129 Fig.II.B.130.

Fig.II.B.126. Inmueble de calle Mercedes 1405; Fig.II.B.127. Edificio de Bulevar España 2075; Fig.II.B.128. Edificio de la Av. 18 de Julio 2095; Fig.II.B.129. Edificio de la calle Juan D. Jackson 1346; Fig.II.B.130. Edificio de la calle B. Mitre 1488

En muchas oportunidades esos vegetales se componen de una manera menos naturalista, agregados en forma sucesiva formando guardas o también paneles decorados. Esas guardas también se pueden combinar con elementos geométricos que los proveen de una estructura, para formar composiciones más firmes, donde llama la atención la representación de los componentes que forman ritmos sucesivos.

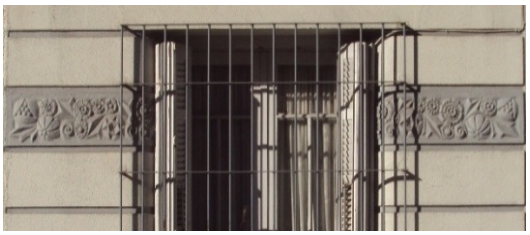


Fig.II.B.131 y 132. Guarda en inmueble de calle Barrios Amorín 1142.

Fig.II.B.133 y 134. Guardas y panel decorado en inmueble de calle Inca 1774.

Los paneles ornamentales muestran a veces una cierta profusión de elementos provenientes de la naturaleza, fundamentalmente aves y flores, combinados con figuras geométricas de gran impacto visual (Fig.II.B.132 y 133).

Fig.II.B.135. Tímpano en inmueble ubicado en calle J. Benito Lamas 2776.

Fig.II.B.136. Tímpano en inmueble ubicado en calle J. Manuel Blanes 1220.

También los paneles ornamentales muestran la combinación de los motivos florales con otros elementos como grecas o líneas quebradas.

Fig.II.B.137. Panel decorado en inmueble de calle Mercedes 1188.

Fig.II.B.138. Panel decorado en inmueble de calle Jackson 1408, Arq. R. VALABREGA.

Fig.II.B.139.Trabajo en panel sobre abertura de edificio de viviendas en calle El Viejo Pancho 2538 y 2542.

Fig.II.B.140. Trabajo de capitel en P. Baja de edificio ubicado en calle Río Negro. ACOSTA Y LARA, A.

II.B.D.b. Contactos expresivos con la vanguardia.

Ya se ha señalado que, además de las referencias al mundo natural orgánico e inorgánico, la arquitectura del Déco poligonal muestra, a veces, el uso de recursos puramente geométricos, sin ninguna referencia figurativa. La naturaleza y la geometría como motivos ornamentales coexisten de una manera que recuerda a las vertientes antihistoricistas de fines del siglo XIX. Sin embargo, en aquel momento había dos vertientes bastante definidas y con localizaciones geográficas precisas: la vertiente más abstracta de Mackintosh se localizaba claramente en Escocia, mientras que el Art Nouveau naturalista estaba en Bélgica y Francia. En cambio, ahora naturaleza y geometría coexisten en el tiempo, en el espacio e, incluso, muchas veces, en la misma obra.

Sin recurrir a motivos figurativos, aparecen guardas, paneles y diseños de barandas y aberturas que, con el manejo de elementos y estructuras compositivas diversas, se van alejando de los motivos figurativos originales de tal manera que algunas veces son meras figuras geométricas las que dan la idea de los elementos naturales (Fig.II.B.141 a 145).

Fig.II.B.141. Panel decorado en inmueble de la calle J. Benito Lamas 2789.

Fig.II.B.142 y 143. Detalles de herrería y bajorrelieve en inmueble en calle Río Branco y Soriano.

Fig.II.B.144 y 145. Inmueble en calle Santiago de Chile 1159 y 1161.Vista general y guarda en antepecho del balcón.

En la producción más corriente, el trabajo de los paneles ornamentales muestra, a veces, obras concebidas a partir de la utilización de los rayos solares y de la deformación de las flores que se van transformando en espirales que devienen en especies de orugas. Todo el conjunto se transforma en una composición donde lo figurativo va dejando lugar a la imaginación y a la creación artísticas sin restricciones.

Algo similar sucede en los paneles ornamentales, donde las

flores aparecen como elementos de fondo de una composición estructurada en base a diagonales, grecas o curvas, que hacen las veces de juncos que se mezclan con las flores. Las composiciones muestran una modernidad diferente de la que proviene de las vanguardias, pero sin duda aparece una deuda importante, fundamentalmente con el Expresionismo. La interacción entre la interpretación formal de los vegetales y de los agentes atmosféricos se resuelve con un gran dinamismo compositivo en base a líneas oblicuas estructurantes. Las composiciones son densas y el ojo es invitado a recorrer de un lado a otro esos paneles, sin encontrar nunca el reposo que indica un centro o un eje de simetría.

Fig.II.B.146 Fig.II.B.147 Fig.II.B.148 Fig.II.B.149

Fig.II.B.146 a 149. Paneles decorados. Fig.II.B.146. Inmueble la calle Rodó 2294; Fig.II.B.147.Inmmueble de Bulevar José G. Artigas 3384; Fig.II.B.148. Inmueble de Av. Constituyente 1830 (1930). Arq. DELGADO, J.M.[21]; Fig.II.B.149. Inmueble de calle Durazno 1257.

Fig.II.B.150 Fig.II.B.151 Fig.II.B.152

Fig.II.B.150 a 151. Paneles decorados. Fig.II.B.150. Inmueble de la calle Colonia 1495. Arq. E TEJERA; Fig.II.B.151. Inmueble de calle Joaquín Requena 1825;Fig.II.B.152. Panel ubicado en bow-window de la vivienda de la Av. Sarmiento 2465.

El afán ornamentalista prima sobre la fidelidad al motivo natural. Se produce un alejamiento con respecto a los

[21] Datos extraídos de Guía ELARQA de Arquitectura Tomo7. “Art Déco”. Pág. 90.

motivos originales y el interés se traslada al dinamismo de las formas.

Por ese camino se llegan a desarrollar paneles de gran interés plástico, como los que se encuentran en algunas obras de los constructores Franceschi, Repetto y Stratta en los cuales distintas figuras geométricas se intersectan y se combinan, como arrojadas al aire, en una especie de tormenta cósmica.

Fig.II.B.153. Panel decorado de inmueble ubicado en calle Nicaragua 1490 y 1494.

Fig.II.B.154. Panel decorado de inmueble ubicado en calle La Paz 1657.

En algún caso extremo, se encuentran algunas composiciones totalmente libres, con guardas donde se da una sucesión de elementos, sin reconocer siquiera un eje ni un módulo que se repita.

Fig.II.B.155. Bajorrelieve en antepecho de bow window devivienda de Juan B. Lamas 2883.

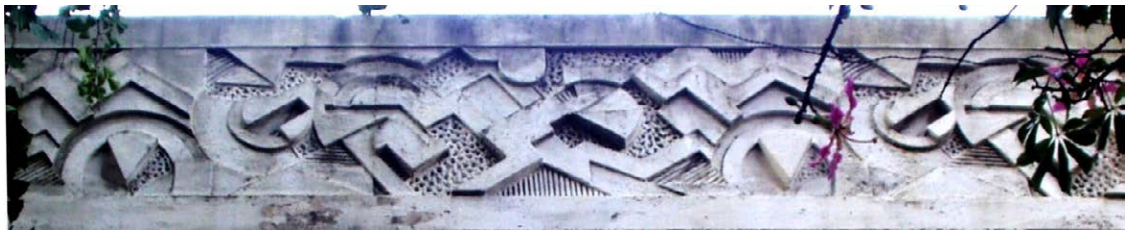


Fig.II.B.156. Guarda en inmueble de Av. Sarmiento 2495.

Tal vez no debería olvidarse que una parte de la vanguardia

abstraccionista también trabajó con un sentido del dinamismo que se aparta de los caminos más conocidos de Mondrian o Van Doesburg. El Rayonismo ruso, vertiente que aparece como una síntesis de Cubismo y Futurismo.

Fig.II.B.157 a 159. Pinturas de artistas de las vanguardias.

Fig.II.B.157. Pintura de Larionov

Fig.II.B.158. Pintura de Popova

Fig.II.B.159. Pintura de Gontcharova.

En otros casos, el motivo de los rayos solares se va depurando para pasar a formas geométricas más puras y eliminar toda referencia naturalista.

Fig.II.B.160 y 161. Inmueble en la calle Treinta y Tres 1279. Arq. CORTI, ENRIQUE.

En términos generales, se puede reconocer el uso de la familia de formas proveniente del uso del triángulo, figura geométrica, de alto significado cabalístico.

Fig.II.B.162 y 163.Guarda en edificio del Bazar Mitre. 18 de Julio. Vista general y detalle.

Fig.II.B.164 y 165.Guarda en vivienda de calle J. E. Rodó 1021 (Paysandú). Vista general y detalle.

Cuando la ornamentación llega a estos niveles de abstracción y se transforma en pura forma, se acerca notablemente a una parte muy peculiar de la vanguardia: aquélla que estableció puntos de contacto con ese aspecto tan característico de la modernidad como es el consumo y, en particular, con una de sus manifestaciones más claras: el mundo de la moda.

Fig.II.B.166 a 168. Diseños textiles de la vanguardia.

Fig.II.B.166. Diseño textil de Stepanova

Fig.II.B.167. Diseño textil de Popova

Fig.II.B.168. Diseño textil de Stepanova

Resulta sumamente elocuente que, cuando el mundo de la discusión y de los cuestionamientos, identificado con las vanguardias artísticas, se acerca a la corriente consumista de la modernidad, lo hace a través del tamiz más heterodoxo del Art Déco.

II.B.D.c. La representación simbólica.

Más allá del sentido ornamental de las composiciones vistas anteriormente, no debe dejarse de lado la simbología que

puede encontrarse detrás de algunas de estas formulaciones decorativas. En principio, llaman la atención algunos aspectos que se basan en la genealogía de las flores representadas, así como de otros fenómenos naturales, como los rayos de sol y las figuras geométricas más comunes, tales como el triángulo, que pueden aportar significados trascendentes, otorgando al ornamento el valor de un signo.

En primer lugar, debe señalarse que la representación codificada de los vegetales, casi como si fueran caracteres de un nuevo abecedario ornamental, es muy frecuente en la decoración de los años 30. Parecería que el medievalismo de los prerrafaelistas llega al Art-déco, y este pasaje se produce, una vez más, a través tanto del movimiento Arts & Crafts como del Simbolismo de fines del siglo XIX. En efecto, William Morris y el movimiento inglés de Arts & Crafts habían retomado la experiencia de los prerrafaelistas (seguramente por sus connotaciones sociales y productivas) y adaptaron los motivos de la naturaleza a papeles pintados, tapices, baldosas, vitrales, realizando estilizaciones que marcan el comienzo del camino de la abstracción. Por diferentes vías, la manera de expresarse de los prerrafaelistas se traslada al Art-Déco, donde también las hojas y las flores comienzan así a geometrizarse, a mostrar bordes definidos con curvas más completas y la utilización de colores planos.

En algunos casos esos motivos vegetales empiezan a adoptar algunas conformaciones inquietantes, y el edificio parece el sustento de mensajes sólo comprensibles para iniciados.

El inmueble de Misiones 1557 resulta muy interesante, ya que su volumetría simple se ve apenas salpicada por paneles decorados con motivos vegetales que conforman rostros. De

la misma manera, el portal de entrada se trabaja en herrería ornamental dispuesta en forma de flechas y grecas, que van más allá de elementos meramente ornamentales.

Fig.II.B.169 a 171.Inmueble en calle Misiones 1557.Juan C. CASELLA Construcc.

Fig.II.B.169. Vista general

Fig.II.B.170.Bajorrelieve con formas inquietantes.

Fig.II.B.171.Portal de hierro con flechas.

En numerosos paneles y guardas que constituyen, de hecho, un motivo caracterizante del Art-Déco, llama la atención la insistencia en el motivo de la flor. A primera vista, podría pensarse que se trata de patrones que se repiten en las composiciones de los diferentes edificios. Sin embargo, un análisis más detenido muestra que es difícil encontrar dos flores iguales.

Fig.II.B.172 y 173. Grillas de flores provenientes de grupos ornamentales de edificios de Montevideo. A la izquierda flores varias; a la derecha, síntesis de rosas.

En todos los casos se trata de síntesis más o menos geométricas que hacen casi imposible identificar especies.

Se trata más bien de composiciones donde la sucesión de formas geométricas dispuestas en forma concéntrica hacen las veces de pétalos (Fig.II.B.172 y 173). A pesar de esa indefinición, es posible reconocer la presencia de un motivo recurrente, el de la más conspicua de las flores: la rosa.

En verdad no se trata de las rosas de Morris ni del Art Nouveau, se trata más bien del emblema de los expresionistas, de la gran flor - "Die Grosse Blume" – que es justamente la rosa, símbolo de generación. En efecto, la rosa y otros símbolos como la estrella, acompañan el nacimiento del nuevo mundo desde el arte que proponen los expresionistas. Es así que, por ejemplo, Bruno Taut recurre a esos símbolos en múltiples ocasiones en sus escritos acerca de "La Disolución de la Ciudad"[22] que da a conocer en 1920, o sea al año siguiente de la fundación del Bauhaus en Weimar.

Debe destacarse también que esta simbología proviene de las interpretaciones que realizan los artistas del expresionismo alemán a partir del renacimiento hacia fines del siglo XIX de grupos esotéricos rosacrucianos[23] que, según autores como M. Fagioli[24], permitieron junto a la Masonería y a la Teosofía que la "tradición" esotérica no se interrumpiera nunca en la cultura alemana (y no sólo alemana). Cabe agregar que también Fagioli relata que el grupo de los rosacruces da lugar a un movimiento artístico

[22] Ver Bruno TAUT: Escritos (1919-1920) en "Escritos expresionistas" Edición a cargo de Iñaki Abalos. El Croquis Editorial (Madrid, 1997).
[23] Si bien los orígenes de los rosacruces se remontan a la Edad Media y a Christian Rosenkreutz, la refundación del movimiento tuvo lugar en 1888 por el francés Stanislas de Guaïta con su ideal de instaurar una casta de intelectuales bajo los lemas de "Belleza, Caridad, Sutilidad". Sin lugar a dudas se trata de una manifestación más contra el positivismo.
[24] FAGIOLO, Marcello: "La Catedral de Cristal. La arquitectura del expresionismo y la "tradición esotérica". (En ARGAN, G.C. et alt: "El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

que, entre 1892 y 1897, realiza un Salón Anual (seis en total como las floraciones de una rosa) donde se pone de manifiesto su intención de expresar lo trascendente a través de lo sensible. Su emblema se representaba con una rosa en el interior o encima de una cruz, o bien como un crucifijo en medio de una estrella radiante de cinco puntas y no debe escapar a este desarrollo que la estrella de cinco puntas es un símbolo común también a la Masonería.

El motivo de la rosa aparece también en los detalles ornamentales de la arquitectura art-déco parisina, donde tuvo su origen la francmasonería.

Fig.II.B.174 y 175. Detalle ornamental con flores en balcón de inmueble ubicado en Place Jean Baptiste Clément, 18e arrondissement (1932). Arq. BOUCHER, J. y BOURIQUET, M.

La importancia en el Uruguay, a lo largo de toda su historia, de este grupo hermético, podría explicar la fuerte presencia de esta simbología en los edificios de la época. No debería descuidarse tampoco la relación entre la Masonería y la insistencia de una buena parte de la vanguardia en la construcción comunitaria de una nueva sociedad que se simboliza en el ideal gótico de la catedral: la catedral de cristal de Bruno Taut. Al respecto M. Fagiolo afirma:

> “La edificación de la catedral de cristal corresponde, como en el opus masónico, a la autoedificación del hombre mismo, en lo más profundo del alma y a la

identificación con el alma del pueblo”[25].

La imagen de la catedral gótica, como objetivo común, como obra de todo un pueblo que entrega lo mejor de sí a un ideal superior, estuvo presente en la cultura artística y arquitectónica de la vanguardia. El Art-Déco toma algo de ese impulso social y religioso y lo transforma en un motivo ornamental bajo la forma de barras que se elevan hacia el cielo.

Fig.II.B.176 a 183. Tensiones verticales en las estructuras compositivas de las fachadas art-déco.

Fig.II.B.176. Vivienda en calle Rivadavia 2194;

Fig.II.B.177. Vivienda en calle Canelones

Fig.II.B.178 y 179. Vivienda en calle P. Vázquez y Vega 2403

Fig.II.B.180. Inmueble en calle San Salvador 1785 y 1787.

Fig.II.B.181. Inmueble en calle Cerro Largo 836. Arq. RODRÍGUEZ L. SILVA y PÉREZ LARRAÑAGA

Fig.II.B.182. Iglesia adventista sobre Av. Italia

Fig.II.B.183. Inmueble en Av. Constituyente 1830.

En efecto, más allá de su presencia simbólica en edificios religiosos, la imagen de la aguja gótica se trasladó a una buena parte de la producción art-déco, donde es común observar la introducción de barras verticales que

[25] FAGIOLO, Marcello: “La Catedral de Cristal. La arquitectura del expresionismo y la “tradición esotérica”. (En ARGAN, G.C. et alt: “El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

establecen una tensión ascendente, tal vez en algunos casos con la intención de buscar vínculos celestiales a nivel religioso, pero muy probablemente la mayoría de las veces, con el muy profano afán de encontrar vínculos con el público que pudieran redituar económicamente.

Sin lugar a dudas, es en el edificio en altura, donde esta tensión ascendente va a adquirir su expresión más clara como una búsqueda de relacionar el objeto terrenal con el cosmos, ya no como ámbito de religiosidad, sino de ideales terrenales, fundamentalmente de orden estético.

Fig.II.B.184. Edificio Laborde. Pza. Independencia. Arq. BALPARDA & OLIVERA CALAMET.

Fig.II.B.185.Edificio en la calle Jackson 1274 a 1282.

Fig.II.B.186. Edificio en la Av. 18 de julio esq. Calle Paraguay.

En particular el edificio para la Aduana, muestra un tratamiento en estrías verticales que inútilmente parecen querer despegarse de la tremenda mole del conjunto, anclada a tierra por un pesado basamento que ocupa 2/5 de la altura total y que es atravesado por tres túneles que se manifiestan como arcos de medio punto de dimensiones colosales (Fig.II.B.187).

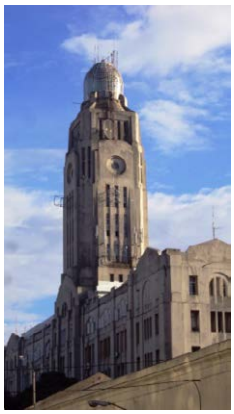


Fig.II.B.187 y 188. Edificio de la Aduana (actual sede del Comando General de la Armada). Arq. J. HERRÁN (1921).

En este monumental edificio, adquiere una presencia protagónica la torre correspondiente al faro con su cúpula acristalada que trae a la memoria el prototipo de Corona de Ciudad de Bruno Taut (Fig.II.B.188), si bien sus objetivos eran estrictamente funcionales.

En casi todos los casos, este sentido ascensional, se complementa con otra característica ya señalada del repertorio formal del Art – Déco que consiste en escapar del rigor del ángulo recto para introducir direcciones oblicuas. Aquí también se verifica el antecedente expresionista y rosacruciano, que "está en contra de todo lo que significa equilibrio, simetría y orden predeterminado y se propone una morfología nueva, en la que predominan las líneas inclinadas, las curvas tirantes, las espirales, los círculos y las esferas, puesto que su significado "interno" es antagónico a la morfología tradicional de las líneas verticales y horizontales, los ángulos rectos y el paralelepípedo"[26]

Esta descripción del repertorio formal del Expresionismo se podría aplicar a la producción art – déco. Seguramente, la principal diferencia estriba en que el Expresionismo lo

[26] ARGAN, G. C. (1965): Proyecto y destino. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969.

adopta como reacción frente al conformismo de comienzos de siglo XX, en tanto que los arquitectos uruguayos art – déco de los años 20 y 30 lo hacen muy frecuentemente sólo con un afán de novedad.[27]

Tal vez, entre las catedrales de la modernidad, pocas han tenido tanta difusión como la que representó el pintor Lyonel Feininger en su famoso grabado del Manifiesto de Fundación del Bauhaus (Fig.II.B.189). Allí la aguja se eleva en busca de la divinidad y se ubica entre las estrellas: es el cosmos que está presente en el Expresionismo y también en las imágenes art-déco. Los astros que dominan los nuevos tiempos desde la carátula del Manifiesto de Fundación del Bauhaus están también presentes en la Exposición de 1925. Mientras que en el primer caso esa nueva luz parece conducir por un camino promisorio, en el segundo marca una nueva realidad: ilumina los nuevos tiempos que se viven y el orgullo de haber llegado hasta ese maravilloso instante del siglo XX en que todo parece ser posible.

Fig.II.B.190.Pabellón de las Galerías Lafayette en la Exposición de París de 1925.

Fig.II.B.189. FEININGER, L.: Carátula del Manifiesto de Fundación del BAUHAUS (1919) http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=63072

[27] En el Uruguay de los años 20 y 30 algunos arquitectos, como Jorge Caprario manifestaban preocupaciones trascendentes que se expresaban a través de formas cercanas a las del expresionismo de las décadas anteriores.

Las composiciones basadas en los rayos solares son muy comunes en la ornamentación art-déco uruguaya y se presentan en paneles, en barandas y aberturas por igual y su simbología puede resultar ambivalente.

Fig.II.B.191.Vitral sobre puerta de acceso.

Fig.II.B.192.Balcón en inmueble de la esquina de Mercedes 1404.

Fig.II.B.193.Vitral en vivienda de calle El Viejo Pancho 2404. Antonio Pose, Empresario.

Fig.lI.B.194.Portal de entrada en inmueble de calle Maldonado 1784.

Fig.II.B.195.Panel decorado en inmueble de Bvar. Artigas 2573 (BELLO & REBORATTI).

Fig.II.B.196. Panel superior del portal del inmueble de la calle Joaquín Requena 1825.

En efecto, cuando los rayos son ascendentes desde un punto ubicado en un sector inferior del panel, pocas dudas pueden caber acerca del hecho que se trata de una alegoría del sol naciente. Sin embargo, cuando ese centro difusor de rayos se encuentra en un punto superior, probablemente la alusión sea a otro símbolo masónico como es “el ojo que todo lo ve” que aparece de una manera más o menos evidente en múltiples detalles ornamentales de las obras de este período (Fig.II.B.197 a 203).

Fig.II.B.197. Balcón en inmueble de calle San Salvador 1785 y 1787.

Fig.II.B.198.Panel decorado en dintel de vivienda en calle Gaboto 1333.

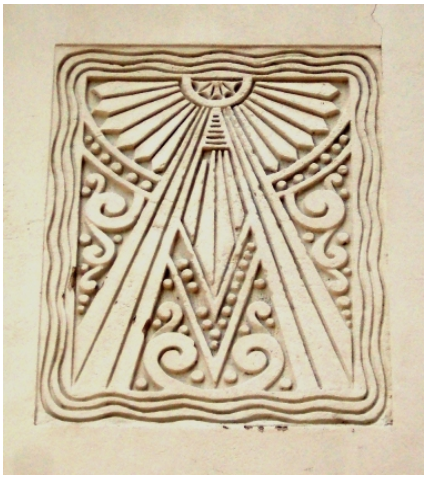


Fig.II.B.200.Panel decorado en bajo relieve en vivienda de calle F. Solano Antuña 2837.

Fig.II.B.199.Panel decorado en antepecho de vivienda en calle Obligado 1060.

Fig.II.B.201.Detalle bajo antepecho en calle Ferrer Serra 2120.

Fig.II.B.202.Tímpano del edificio de la Casa de la Cultura de Paysandú.

Fig.II.B.203.Detalle panel decorado en dintel vivienda calle Coquimbo 2308.

En ese sentido la figura más elocuente se encuentra en el tímpano de la Casa de la Cultura de Paysandú, donde se halla dibujado en bajo relieve un ojo que irradia rayos hacia todos los puntos cardinales.

II.B.E. Los protagonistas.

Si bien en la mayor parte de los casos las fuentes de inspiración de donde surgen los motivos ornamentales y la manera de aplicarlos varían de una obra a otra, es posible

identificar algunos arquitectos y constructores que son consecuentes con una manera de encarar el ornamento y que la van desarrollando a lo largo de sus obras, al punto que es posible reconocer sus obras por los motivos que utilizan y por la forma en que los distribuyen en las fachadas.

II.B.E.a. Eloy Tejera.

La progresiva liberación con respecto a los lenguajes historicistas, alimentada por el éxito de la imaginería asociada a la Exposición de 1925, queda demostrada con la proliferación de viviendas destinadas a todas las clases sociales que sirven de ensayo a los técnicos para brindar versiones alternativas tendientes a satisfacer el gusto cambiante de las clases medias montevideanas. En la zona residencial de Pocitos, uno de los arquitectos de mayor actividad fue Eloy Tejera[28] quien realizó un número muy importante de viviendas dando lugar a variantes muy imaginativas de los motivos formales que serían conocidos como “art-déco”.

De hecho, a pesar de haber sido absolutamente ignorado por la historiografía, el Arq. Tejera fue un exitoso profesional cuya obra caracteriza aún hoy un área importante del barrio denominado Pocitos con viviendas realizadas para una clientela muy vasta perteneciente a la clase media en todas sus variantes.

Sobre una de las avenidas principales del barrio – el bulevar España – construyó algunas viviendas de gran porte para la burguesía acaudalada, donde intentó una expresión moderna híbrida bastante curiosa, combinando recursos que

[28] Eloy Tejera ingresó a la Facultad de Arquitectura en el año 1915 y egresó en 1920. (Según ficha estudiantil proporcionada por al Bedelía de la Facultad de Arquitectura).

provienen de diferentes fuentes expresivas. Tejera se las arregla para realizar las combinaciones más extrañas con elementos formales provenientes de fuentes muy diversas. Es así que puede llegar a adaptar elementos decorativos del posteriormente denominado “Art-Déco” con el característico tejado de los chalets mexicanos de la Baja California.

Fig.II.B.204 a 206. Viviendas diseñadas por el Arq. Eloy TEJERA.

Fig.II.B.204 y 205. Vivienda Bvar. España 2418.

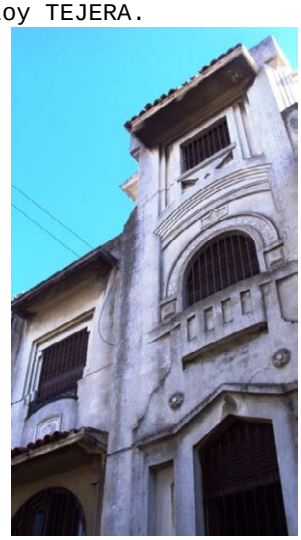


Fig.II.B.206. Vivienda Bvar. España 2465.

La obra de Tejera es exuberante, trabaja permanentemente en la ampliación de los recursos formales a nivel ornamental, como si quisiera evitar auto-repetirse: las ventanas acarteladas, las franjas, las grecas en todas sus combinaciones, se complementan con arcos y paneles decorados que forman parte de un repertorio que podría conformar un catálogo tan variado como coherente, de tal manera que, a pesar de su diversidad, la obra de Tejera es fácilmente identificable. En términos generales, son pocas las veces en las que sólo se remite a un tratamiento de la superficie de fachada. Y también son pocas en las que ese tratamiento se ve autocontenido.

Incluso el arquitecto puede ser bastante parco en el uso de recursos expresivos, como sucede en la vivienda de la calle

Quebracho, donde se remite exclusivamente a los recursos arquetípicos del art-déco: el bow-window de planta trapezoidal, la ventana con bordes rehundidos y la franja de barras verticales que une las aberturas en planta baja.

Fig.II.B.207.Vivienda en calle Quebracho 2703.

Fig.II.B.208.Casa en la calle Quebracho 2703.

Fig.II.B.209. Inmueble de la calle José B. Lamas 2700 esquina calle Libertad.

Fig.II.B.210.Casa en la calle José B. Lamas 2715.

En general, el tratamiento de fachadas muestra un cierto regocijo en el detalle superfluo, en cargar las tintas en donde ya se había puesto énfasis (Fig.II.B.208 a 213).

Fig.II.B.211 y 212. Viviendas en calle Gaboto 1434.Vista fachada y detalle portal.

Fig.II.B.213. Vivienda en el bulevar España 2533.

Fig.II.B.214 a 216. Vivienda en la calle Coronel Alegre 1180.

Fig.II.B.214. Vista fachada.

Fig.II.B.215.Vista componente de acceso.

Fig.II.B.216. Vista componente de fachada.

La vivienda de la calle Coronel Alegre (Fig.II.B.214 a 216) muestra una manera de componer muy característica de Tejera que consiste en dividir la fachada en tramos verticales – tres en este caso – y dividirlos en dos para ubicar en cada sector – seis en total – elementos expresivos diversos que van del bow - window central de planta alta a la abertura sobre la puerta de garaje que va horadando el muro escalonadamente hasta perforarlo definitivamente para dar lugar a una ventana con dintel acartelado, o también la pequeña abertura vertical en arco de medio punto que, con sus vitrales, adquiere un aire eclesiástico.

El problema de la expresión de la vivienda moderna parece comenzar nuevamente cuando se enfrenta a cada desafío. Nada más ajeno a sus intereses que la búsqueda de un código que pueda acotar las posibilidades creativas del artista y también las posibilidades de disfrute del público. En la obra de Tejera se destaca un esfuerzo por complacer al cliente, desde una óptica particular que parte de una visión absolutamente sensorial, por la cual, la arquitectura debe causar placer a la vista y ese placer visual se logra atrayendo la mirada mediante detalles formales que causan curiosidad y hacen vagar al ojo de un lado para el otro, sin dar tiempo al cerebro a buscar la razón de lo que se está mirando.

Felizmente, cuando actúa en predios de menores dimensiones, los impulsos se contienen, o por lo menos, parecen seleccionarse con el objetivo de lograr uno o dos efectos expresivos. En la vivienda de 21 de setiembre 2645, recurre a bandas horizontales que unifican y dinamizan la composición irregular de una fachada sumamente sesgada con respecto al eje longitudinal del predio que da origen. El arquitecto aprovecha esa circunstancia para proponer una solución muy interesante, con volúmenes salientes, huecos, y un balcón curvo con remate quebrado que abraza toda la composición. A pesar de tratarse de un solar de reducidas dimensiones y también por el hecho que la línea que enfrenta al espacio público resulta sesgada con respecto a las medianeras, Tejera realiza un despliegue volumétrico de gran interés (Fig.II.B.217 y 218).

Fig.II.B.217 y 218. Vivienda en 21 de setiembre 2645. Vista general y detalle balcón. Arq. TEJERA, Eloy.

En un solar de forma rectangular también muestra preocupaciones similares con la introducción de logias, porches y bow - windows que atrapan luces y sombras, concretando preocupaciones ya presentes en el denominado art-déco poliédrico.

Fig.II.B. 219 y 220. Vivienda en Bulevar España 2924. Detalle planta alta y vista general.

La arquitectura de Tejera refleja algunos aspectos muy interesantes del Art-Déco en lo que respeta a su relación con la ciudad. En efecto, cada una de sus actuaciones significa una revaloración del espacio público, dentro de un concepto particular que, de manera similar a la época barroca, reconoce a la ciudad como teatro de la vida y a la

arquitectura como la escenografía donde la obra se lleva a cabo.

Debe enfatizarse, en ese sentido, el denodado trabajo superficial con el cual el Arq. Tejera personaliza sus obras, en la medida que todos los elementos de la arquitectura son objeto de tratamiento especial. Las aberturas son bordeadas por jambas escalonadas o estriadas, la culminación del edificio se resuelve con cornisas interrumpidas muchas veces por agujas verticales facetadas. Además, las superficies se pueblan de bajorrelieves y de paneles rehundidos decorados, la herrería y la carpintería se diseñan para cada ocasión, de manera que el ciudadano se vea atraído por texturas y formas y que su vista no tenga descanso.

En ese contexto, las esquinas configuran hechos urbanos singulares a los que el Arq. Tejera trata con particular dedicación. En general propone un componente arquitectónico de gran peso volumétrico, como es un bow-window que luego se elabora en sus aspectos superficiales con un esmerado grado de detalle que, por momentos, parece excesivo, pero que, en definitiva, no deja de demostrar el aprecio que el arquitecto siente por la ciudad y por sus habitantes.

Fig.II.B.221. Proa en Bvar. España y Libertad.

Fig.II.B.222.Proa en 21 de setiembre y Scosería.

Fig.II.B.223.Edificio en calle Gaboto 1501. Arq. Eloy Tejera.

Un concepto similar pone en juego el arquitecto cuando actúa en un área urbana donde el espacio calle es conformado por un plano de fachada en el que el arquitecto se preocupa por crear modulaciones diversas, creando ritmos heterogéneos mediante aberturas de diferentes formas y tamaños, así como también algo de ornamentación incorporada, siempre geométrica.

Fig.II.B.224, 225 y 226. Grupo de viviendas en la calle Libertad 2482 y 2484.Vista general y vistas escorzadas con visualización del trabajo superficial..

En las viviendas que construye sobre la calle Libertad se observa un trabajo muy particular en el plano de la fachada. No se busca un orden apriorístico. Más bien se trabaja con huecos y con salientes donde parece imitar la manera como se construye la ciudad, con sus variaciones y sus incongruencias que van creando la riqueza del espacio urbano. No es la única ocasión en la que Tejera tiene la oportunidad de definir tramos de calles o incluso sectores de ciudad que definen verdaderos ambientes urbanos.

En otra ocasión, cuando Tejera tiene la oportunidad de realizar cuatro viviendas contiguas frente a una plaza, en el mismo barrio de Pocitos, sobre la calle denominada El Viejo Pancho, lleva a cabo un planteo diferente. En efecto, cada una de las viviendas presenta características peculiares, y se definen de forma absolutamente independiente, con su propia expresión de fachada y lenguaje.

Fig.II.B.227 a 230. Viviendas sobre la calle El Viejo Pancho. Arq. E. TEJERA.

Fig.II.B.227. Vista del conjunto

Fig.II.B.228. Concavidad de las dos viviendas centrales.

Fig.II.B.229.Vivienda de la punta.

Fig.II.B.230.Vista concavidad central.

El arquitecto se preocupa por poner en práctica recursos diferentes, casi como si cada una de las viviendas hubiera sido realizada por un técnico diferente. Sin embargo, al observar el conjunto se puede ver que hay un principio general que gobierna la propuesta y que consiste en trabajar las dos tipologías de los extremos en L de modo de dar continuidad a la línea de fachada de la manzana y luego retranquearse para dejar un espacio enjardinado, delante de la vivienda que se inicia a mitad de los predios extremos y se prolonga por las dos viviendas intermedias cuyas fachadas completas se retrasan para dejar el espacio jardín. El resultado es un espacio que permite apropiarse

de la plaza, conformando una respuesta de gran calidad a nivel urbano.

La visión urbana de la arquitectura de Tejera se pone de manifiesto una vez más cuando actúa en una esquina jerarquizada de la ciudad de Montevideo, donde tiene la oportunidad de realizar varias viviendas que buscan en su conjunto contribuir a una definición amigable del espacio urbano estableciendo una indiscutible continuidad con el entorno construido y una clara lectura de lo que significa una esquina, un acceso, una calle.

Fig. II.B.231 a 235. Conjunto de viviendas en Bulevar España y Francisco Aguilar. Arq. TEJERA,E.

Fig.II.B.231. Vista conjunto desde la esquina

Fig.II.B.232. Vista del sector sobre bulevar España

Fig.II.B.233.Vivienda sobre Francisco Aguilar 945.

Fig.II.B.234. Componente esquina

Fig.II.B.235. Acceso a vivienda en bulevar España 2696.

La elocuencia de Tejera se manifiesta en la composición general y también en el uso de la ornamentación, que se muestra menos abundante en este conjunto de viviendas. En efecto, en comparación con otras propuestas de Tejera, se observa en estas viviendas un cierto despojamiento y, sobre todo, en la vivienda que da sobre Bulevar España aparece

una enfatización del acceso mediante recursos no utilizados hasta ahora que muestran un cierto afán de monumentalidad que pertenecen a otra etapa de las contaminaciones modernas.

Si a ese conjunto se suma una vivienda ubicada a pocos metros, en Francisco Aguilar 885, se puede relevar una cierta transformación en la orientación expresiva de Tejera que, hasta ese momento había mostrado una coherencia basada prácticamente en los recursos emanados del repertorio poligonal o zigzag. En efecto, además del monumentalismo palaciego del acceso de la vivienda de Bulevar España es de destacar la composición general, sobre todo de la vivienda sobre Francisco Aguilar 945, con un retranqueo volumétrico donde impera el ángulo recto y con una definición de aberturas donde se han abandonado los acartelamientos.

Fig.II.B.236. Vivienda en Fco. Aguilar 885.

Fig.II.B.237. Vivienda en calle Guayaquí 3216 y 3218.

II.B.238. Vivienda en calle Guayaquí 3210.

Se observa así una progresiva renuncia a la ornamentación y un acercamiento a las expresiones más austeras de la modernidad ortodoxa. También en la vivienda ubicada en Francisco Aguilar 885 y en las dos viviendas que realiza en la calle Guayaquí, se pone de manifiesto un Tejera más cercano a la modernidad racionalista y, por lo tanto, también “menos Tejera”.

La expresión más auténtica de la obra de Eloy Tejera sigue siendo aquélla en la que se muestra más escenográfico, donde la arquitectura se diseña como una escenografía que, además, se carga en sus superficies con ornamentación mostrando las posibilidades de esa vertiente moderna híbrida que fue el Art-Déco, como expresión arquitectónica y como respuesta a nivel urbano.

II.B.E.b. Arnaldo D´Agosto.

Seguramente sea D´Agosto uno de los arquitectos que muestra mayor coherencia en el desarrollo de su obra, cultivando imágenes expresivas que integran un repertorio acotado de recursos formales, de tal forma que llega a concretar una visión muy personal y reconocible de la arquitectura.

Una de las obras que abre el repertorio de realizaciones de D´Agosto es, sin duda, el inmueble ubicado en la calle Pablo de María 1060. El arquitecto realiza una composición con un claro eje vertical, ligeramente corrido con respecto al eje de simetría. Sobre ese eje ubica el acceso que se define como un hueco en la fachada adonde dan dos aberturas que reciben un laborioso trabajo en hierro.

Fig. II.B. 239 y 240. Vivienda en calle Pablo de María 1060. Arq. Arnaldo D´Agosto y H. Caselli Coppetti (figuran en la fachada)

Esta obra se inscribe en un período de transición en el cual el arquitecto arriesga una composición de fachada con

un eje levemente asimétrico que lo aleja de las corrientes académicas. Al mismo tiempo, la utilización de arcos de medio punto que conviven con vanos rectangulares y el trabajo ornamental de herrería en forma de espirales que parecen invocar formas naturales, tampoco le permiten ingresar estrictamente en la modernidad.

Sobre el Bulevar España realiza una serie de viviendas donde aplica su manera de concebir la obra de arquitectura dentro de una modernidad ornamentada.

Fig.II.B.241 a 244. Conjunto de viviendas en Bulevar España 2277 y 2279. Arq. D´AGOSTO, Arnaldo.

Fig.II.B.241.Vista general del conjunto.

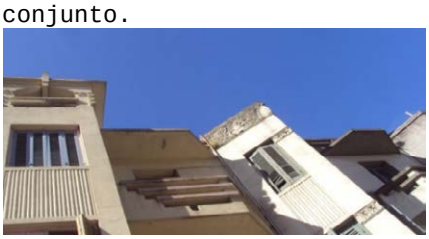


Fig.II.B.242. Vista remate superior.

Fig.II.B.243. Vista desde nivel peatonal.

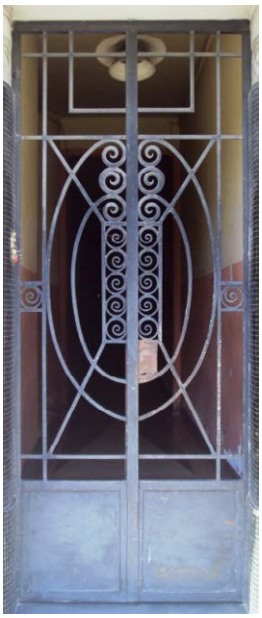


Fig.II.B.244. Portal de ingreso.

Se observa la voluntad de crear múltiples salientes y entrantes, de modo de crear sombras que se complementan con tratamientos superficiales en base a franjas verticales y horizontales, así como paneles y franjas de flores que serán el sello identificatorio de la obra de D´Agosto.

En las obras siguientes, comienza a utilizar recursos más comprometidos con la modernidad e incluso, con deudas notables con respecto a la vanguardia racionalista.

El edificio ubicado en la esquina del Bulevar Artigas y la calle Durazno constituye una obra de un enorme interés. Su volumetría muestra la liviandad característica de la modernidad, con ventanas en esquina que rompen las aristas y un despojamiento contra el que solamente atenta unos interesantes paneles decorados en forma de L, que no se enmarcan en el paramento como sucede usualmente sino que se disponen uniendo aberturas y contribuyendo a crear asimetrías.

Fig.II.B. 245 a 248. Edificio de viviendas en Bvar. Artigas 1097. Arq. Arnaldo D´AGOSTO.

Fig.II.B.245.Vista de la fachada sobre el bulevar Artigas.

Fig.II.B.246.Vista sector esquina.

Fig.II.B.247.Decoración de flores dispuestas en L.

Fig.II.B.248.Decoración de flores dispuestas en L y franja.

De esta manera se utiliza un recurso compositivo de la vanguardia matizado por la utilización de recursos figurativos característicos del Art-Déco.

En la calle Pablo de María entre las calles San Salvador y Luis Piera realiza un inmueble donde pone de manifiesto los recursos formales que constituyen su lenguaje expresivo. Se trata de un predio de dimensiones importantes, que se desarrolla a lo largo de toda una cuadra que desciende hacia el mar y, por lo tanto, con un desnivel importante entre una y otra esquina.

El arquitecto divide el problema en cuatro partes y define entonces cuatro edificios con accesos independientes y con un mismo tratamiento expresivo, pero sin olvidar que cada uno de ellos forma parte de un todo mayor. La expresión de esa extensa fachada se resuelve por partes, atendiendo a los aspectos de resolución interna de cada uno de los bloques y también a la posición de cada elemento dentro de la manzana.

Para compensar el desnivel, al bloque ubicado en la parte más baja del solar se le asigna un nivel más (Fig.II.B.249). Sobre la calle Luis Piera, desarrolla entonces un bloque de cuatro niveles (Planta baja y tres niveles altos) signado por el acceso al inmueble que se continúa hasta la esquina para culminar en un componente que se levanta casi a manera de torre indicando esa peculiar ubicación en el tejido y articulando con el bloque siguiente (Fig.II.B.250).

Los otros tres bloques tienen tres niveles y participan, junto con el de cuatro niveles del largo tramo sobre la calle Pablo de María. Aquí el arquitecto debe resolver el desnivel. El pretil del primer componente central se enrasa con el del componente esquinero, asegurando así la total continuidad.

Fig.II.B.249 a 253. Inmueble en la calle Pablo de María entre las calles Luis Piera y San Salvador.

Fig.II.B.249. Vista general del conjunto desde la calle Luis Piera.

Fig.II.B.250. vista de la esquina de las calles Luis Piera y Pablo de María.

Fig.II.B.251. Vista sector de encuentro entre módulos

Fig.II.B.252. Vista sector sobre calle Pablo de María.

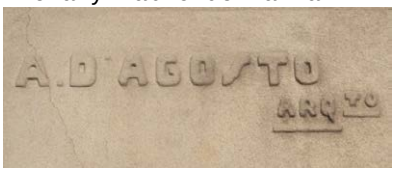


Fig.II.B.253. Firma del arquitecto en la fachada.

A continuación se presenta el problema que los dos bloques centrales están a diferente nivel. El arquitecto genera un escalón en la fachada que se pretende disimular elevando el último tramo a manera de chimenea hasta llegar a una altura uniforme (Fig.II.B.251) Entre el bloque central y el que corresponde a la esquina de la calle San Salvador se produce nuevamente una diferencia de niveles que se resuelve mediante un bow - window que aparece como elemento articulador entre ambos (Fig.II.B.252)

Este complejo habitacional permite al Arq. D´Agosto experimentar su repertorio ornamental de paneles con bajorrelieves.

Fig.II.B.254 a 256. Inmueble de la calle Pablo de María entre las calles San Salvador y Luis Piera. Paneles decorados.

Fig.II.B.255. Panel decorado con bajorrelieve.

Fig.II.B.254.Bajorrelieve en dintel.

Fig.II.B.256.Bajorrelieves en cielorraso del balcón.

Por su ubicación jerárquica se destaca el panel ubicado en el chaflán esquinero que muestra un paisaje natural de vegetales, flores y pájaros en una suerte de ventana que se abre hacia un mundo bucólico y armonioso, ajeno al ajetreo de la gran ciudad. Motivos similares y con una misma técnica se ubican en los dinteles y hasta en el cielorraso del alero que cubre el balcón superior del componente esquinero sobre Pablo de María y Luis Piera.

Similar manera de ornamentar el edificio, con paneles en forma de L colmados de flores que bordean dos lados de sendas aberturas, se observa en la esquina del Bulevar 21 de setiembre con el Bulevar Gral. J. Artigas y en el de la calle Durazno 1686 que, aunque no tengan el nombre del arquitecto inscripto en la fachada seguramente son de su autoría.

Fig.II.B.254 a 256. Inmueble Bvar. 21 de setiembre 2405.

Fig.II.B.254. Vista general.

Fig.II.B.255. Vista remate superior.

Fig.II.B.256. Detalle decoración balcón.

Fig.II.B.255 a 257. Edificio en calle Durazno 1686

Fig. 257. Vista general.

Fig.II.B.258. Detalle decoración floral en cielorraso de aleros.

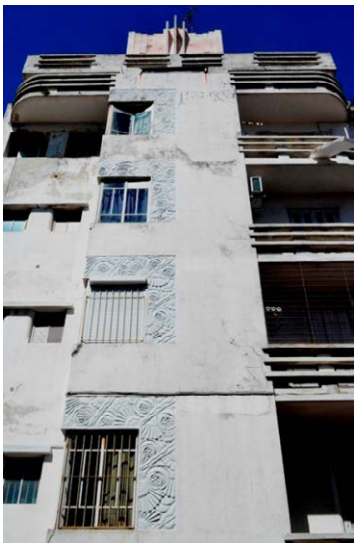
Fig.II.B.259. Detalle planta baja y decoración florida

Las manchas de flores del Art-Déco, por un lado y las estrías y curvas de la vanguardia conviven en sus propuestas, dando por resultado una expresión particular que, en algunas partes resulta absolutamente moderna y en otras, absolutamente art-déco.

El repertorio figurativo, integrado fundamentalmente por motivos vegetales, y la manera de disponerlos sobre la fachada, en forma de bandas que conforman una L bordeando dos lados de las aberturas, constituyen una característica de la ornamentación desarrollada por D´Agosto, de tal manera que, incluso hay obras en las cuales, si bien no hay elementos que aseguren la autoría, es posible pensar en que le pertenecen. Si no fuera así, seguramente el diseño de la ornamentación igualmente muestra las características de la obra de D´Agosto.

En el edificio de viviendas de la calle J. A. Rodríguez no aparece la inscripción del autor, como en los casos anteriores. Sin embargo, no se puede dudar de la autoría. Otro tanto se puede señalar de la sede para el Ateneo Popular que, sin embargo, presenta algunos detalles un poco diferentes.

Edificio de apartamentos en la calle Dr. J. A. Rodríguez 1442. Atribuido al Arq. D´AGOSTO, Arnaldo.



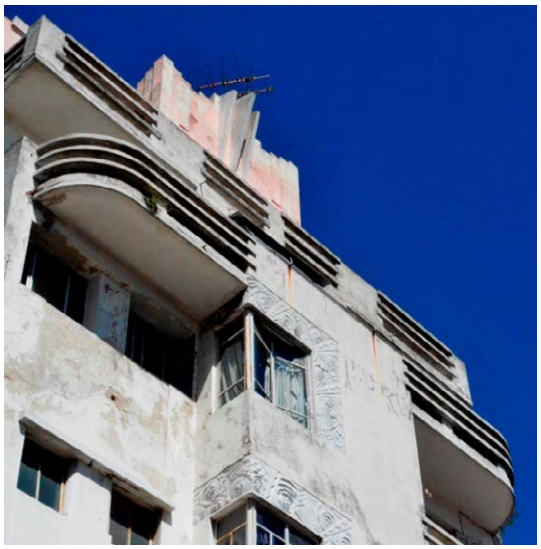


Fig.II.B.260. Detalle cuerpo central. Fig.II.B.261. Detalle remate superior.

El caso de la sede del Ateneo Popular (ex Teatro La Máscara) es un poco diferente. No presenta ningún cartel

indicativo del arquitecto proyectistas y presenta algunas características que podrían atribuirse al Arq. D´Agosto, como por ejemplo las dos L que parten de la abertura y definen motivos florales. Sin embargo, los motivos florales en sí mismos presentan algunas diferencias con las del Arq. D´Agosto, lo cual permite sospechar que se trata de algún técnico que conocía el trabajo de D´Agosto.

Fig.II.B.262 264. Sede del Ateneo Popular (ex Teatro La Máscara) en calle Río Negro 1180 esq. Canelones.

Fig.II.B.262.Vista general.

Fig.II.B.263. Detalle módulo ventanas.

Fig.II.B.264. Detalle decoración floral en U invertida.

II.B.E.c. José María Núñez.

La expresión del Arq. José María Núñez se reconoce fácilmente por las composiciones lineales basadas en la utilización de diversos materiales que otorgan a las fachadas una coloración característica. El uso de cerámicas vidriadas y de ladrillos en forma de franjas horizontales le permite construir una modernidad que se contrapone radicalmente a la versión ortodoxa europea de cuño racionalista.

Si bien la utilización expresiva de texturas y colores de materiales naturales lo acerca a ciertas manifestaciones del Expresionismo, el tratamiento de sus fachadas siempre se remite al plano que divide en superficies rectangulares,

como en los cuadros de Mondrian, pero cada una de las superficies resultantes se define por un material especial, con su propia textura. En las barandas de los balcones, las formas abstractas dejan su lugar a siluetas de aves y de ondas marinas, esbozadas como trazos que recuerdan la elegancia del Art Nouveau.

Si bien ha sufrido alteraciones, la vivienda de la calle Lamas 2788 muestra algunos rasgos característicos del repertorio art-déco como son los dinteles acarteladas y la baranda del balcón con planos que se van escalonando en altura y también en profundidad, así como aspectos que serán recurrentes en la arquitectura de Núñez, como es la aplicación del color a través de detalles en cerámicas esmaltadas de color azul marino.

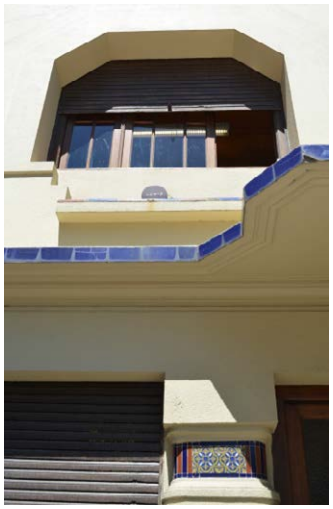


Fig.II.B.265 y 266. Vivienda de la calle Luis Lamas 2788. Arq. NÚÑEZ, J.M. y A. PODESTÁ.

La vivienda de la calle Obligado (Fig.II:B.267 a 270), una tipología tradicional en una planta con una habitación sobre el garaje, muestra la preocupación del arquitecto por eliminar el salto que significa la puerta del garaje. Al igual que se verá en obras del Arq. Garrasino en la ciudad de Paysandú, hay un afán por lograr un plano rectangular, tal como se presentaban las fachadas racionalistas.

Fig.II.B.267 a 270. Vivienda en calle Obligado 1135.

Fig.II.B.267. Vista general

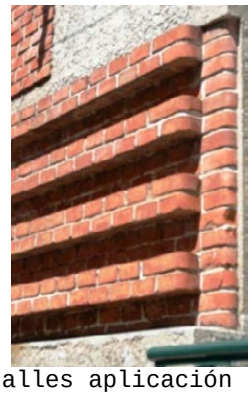


Fig.II.B.268 y 269. Detalles aplicación de materiales.

Fig.II.B.270. Baranda balcón

Una de sus viviendas más interesantes es la construida sobre la calle José Enrique Rodó 2386 (Fig.II.B.271 a 273). Se distribuye en dos plantas con un desarrollo en forma de L que deja un espacio cóncavo para conformar el acceso, tanto a nivel de personas como de vehículos. En la planta alta se mantiene la concavidad del espacio y se define un amplio balcón. Si bien el planteo resulta sumamente sencillo, el arquitecto realiza un tratamiento superficial a través del uso de dos materiales de base como son el ladrillo y el revoque que, conjuntamente con los vanos, descomponen los planos de fachada en una serie de figuras geométricas que se potencian con algunas franjas de cerámica vidriada color azul y otorgan a la fachada el dinamismo propio de las composiciones neoplásticas.

Fig.II.B.271 a 273.Vivienda en J. E. Rodó 2386. Arq. NÚÑEZ, José, Ma.

Fig.II.B.271. Vista general.

Fig.II.B.272. Vista desde el acceso.

Fig.II.B.273.Detalle

Cuando, junto con el Arq. Mazzara, realiza la sede del Automóvil Club del Uruguay, el Arq. José Ma. Núñez propone una estructura expresiva que parece retrotraerse a las experiencias de la Escuela de Chicago de fines del siglo XXI.

Fig.II.B.274. Vista general.

Fig.II.B.275. Vista remate tipo “ático”.

Fig.II.B.276. Vista basamento de granito negro.

Fig.II.B.274,275 y 276. Sede del Automóvil Club del Uruguay. Arq. José Ma. Núñez y Arq. Mazzara.

El camino que explora el Arq. Núñez muestra una modernidad alternativa, rica en matices y texturas, que se va alejando dramáticamente de la figuración pero también del Art Déco poligonal. Incluso, la preocupación por destacar el valor expresivo de los materiales podría acercarlo a algunos trabajos de Aalto de la misma época.

II.C. La búsqueda de nuevas fuentes de inspiración formal: maquinismo - clasicidad.

La hibridez de las arquitecturas uruguayas de los años 20´ y 30´ se plantea muchas veces por la permanencia de un recurso que proviene de la historia como es el ornamento, dando lugar a estructuras compositivas que se autoproclaman modernas, al tiempo que no se desprenden de sus vínculos con el pasado.

Sin embargo, no necesariamente las motivaciones expresivas miran hacia atrás exclusivamente. Si en un primer momento las imágenes proyectuales establecían una continuidad con experiencias relativamente recientes como las del antihistoricismo, puestas a punto por la Exposición de 1925, ya a comienzos de los 30´ se observa un cambio importante en las referencias proyectuales.

En ese momento, las referencias conceptuales de la ornamentación zigzag - misticismo y hedonismo - se ven desplazadas por parámetros más específicos que muestran un acercamiento a los temas que estaba discutiendo la disciplina en ese momento y, en particular, la vanguardia arquitectónica. Debe tenerse en cuenta que, ya en la tercera década del siglo XX, los transatlánticos, los automóviles y las máquinas de uso hogareño formaban parte del paisaje cotidiano con sus elocuentes imágenes que

denotaban la presencia de un tiempo absolutamente nuevo. La arquitectura de la vanguardia racionalista miró a las máquinas y creyó extraer de ellas sus aspectos fundamentales, trasmitiendo la esencia de la era industrial a través de los volúmenes puros despojados de toda decoración.

En ese sentido, si el desafío era la definición de la expresión de la "era de la máquina", seguramente sea oportuno recordar la tesis de William Curtis[29] cuando afirma que, de la mano de Le Corbusier, los volúmenes puros de la modernidad ortodoxa constituyen la síntesis dialéctica entre clasicismo y maquinismo, en la medida que esos volúmenes puros son los más bellos para los cánones clásicos y, al mismo tiempo, serían los más fáciles de reproducir por los medios de producción industriales.

Se desarrolló así un lenguaje nuevo, pautado por los famosos "cinco puntos de una arquitectura racional", bajo la consigna "la casa es una máquina de habitar". Al mismo tiempo, Le Corbusier, en tanto líder de la vanguardia arquitectónica, deja de lado conceptos desarrollados por otras vertientes de la vanguardia racionalista, como el de "Existenzminimum" y, en un acto de confianza plena en las posibilidades de la industria, habla de "Una casa, un Palacio".[30]

Las consignas de Le Corbusier, apoyadas en la contundencia de las formas que desarrollaba, resultaron tan impactantes para la crítica especializada como para el público en general. Sin embargo, mientras la crítica fue convencida casi inmediatamente al influjo de la labor proselitista de

[29] CURTIS, William J. R.(1982) : La Arquitectura Moderna desde 1900. Editorial Hermann Blume (1986). Pág. 108
[30] LE CORBUSIER: "Une maison – un palais". Publicado en 1928. Es el último de los tres libros publicados por L´Esprit Nouveau.

los representantes de la vanguardia, el público mostró un interés limitado, seguramente debido a dificultades de comprensión del simbolismo formal que requería del conocimiento de determinados códigos para ser interpretado[31]. Sin embargo, el mensaje de confianza en la era de la máquina resultaba en sí mismo sumamente atractivo y muchos vieron la posibilidad de trasmitirlos de una manera directa, con edificios que se parecieran a máquinas.

Por otra parte, siguiendo las reglas del silogismo, de la simbiosis que pretende realizar Le Corbusier de “la casa es una máquina de habitar” y, luego, “una casa, un palacio” podría concluirse: “el palacio es una máquina de habitar”.

La idea del palacio está presente en muchas realizaciones uruguayas de los años 30´ y 40´, pero no ya con referencias maquinistas de ningún tipo, sino más bien retomando fuentes ornamentales provenientes de la historia que nunca habían sido olvidadas, pero solamente como una retórica aplicada a las envolventes con soluciones planimétricas absolutamente modernas y adaptadas a las necesidades de confort de la época.

Es así que, en las versiones no-ortodoxas de la arquitectura moderna, hacia 1935, van a separarse claramente ambas referencias y no va a haber dudas entre los edificios – máquina y los edificios – palacio.

[31] Sólo algunos gobiernos progresistas, como los de las ciudades de Frankfurt y Rotterdam, vieron en esa arquitectura moderno-racionalista la posibilidad de responder a las imperiosas necesidades de vivienda. En lo que respecta a la iniciativa privada, el nuevo lenguaje despertó el interés de una parte de la élite intelectual europea que conformó la selecta clientela de la arquitectura moderna ortodoxa en un comienzo para la cual proyecto y construyó su versión de los palacios de la era de la máquina, cuya culminación fue probablemente la Maison Savoie de 1930.

De hecho se van a apreciar algunas hibridaciones curiosas que van a mostrar que se estaban transitando caminos de renovación, donde se observan motivos ornamentales abstractos y geométricos en estructuras compositivas tradicionales, o bien estructuras compositivas absolutamente novedosas, casi de vanguardia, en las que se mantienen motivos ornamentales procedentes de la Exposición de París y de la imaginería zigzag, o las combinaciones de ambas.

En la vivienda de la calle Eduardo Acevedo 857 se observa una estructura compositiva tradicional, simétrica, con un despojamiento interesante que, sin embargo, no logra prescindir totalmente de la decoración e incorpora una franja en la planta alta que se ve interrumpida por la presencia de la ventana.

Fig.II.C.1 y 2 Viviendas en Eduardo Acevedo 857.

Fig.II.C.3 y 4 Viviendas en calle Magallanes 1031.

Fig.II.C. 5 y 6. Inmueble en calle Obligado 2538 y 2542.

Otro tanto sucede en la vivienda de la calle Magallanes 1031 Fig.II.C.3 y 4) y en el edificio de la calle Obligado 2538 (Fig.II.C.5 y 6).

El inmueble de Galicia 1097 muestra una esquina resuelta con balcones curvos de antepechos macizos. Su absoluto despojamiento coincide, como se verá más adelante, con las versiones streamlined de clara influencia expresionista (Fig.II.C.6). Sin embargo, el cielorraso debajo del cuerpo saliente está tratado con vitrales, entre los que se destaca el que jalona el acceso, desplegado en forma de abanico y formando pliegues que dan lugar a superficies verticales curvas donde se coloca el cartel que anuncia el nombre del bar “Nuevo Mundo” (Fig.II.C.7 y 8). Si bien la técnica del vitral proviene de fuentes historicistas, los motivos representados refieren a la iconografía que habían utilizado expresiones de vanguardia tan interesantes como los Ballets Russes.

Fig.II.C.6. Inmueble en Galicia 1097

Fig.II.C.7 y 8- Vitral bajo cielorraso en inmueble de Galicia 1097.

Fig.II.C.9 y 10. Cartel de Abelard Delgado para los Ballets Russes en el Teatro Real de Madrid (1921). Colección MAE. Museu de les Arts Escèniques, Barcelona.

Como se señaló anteriormente, a mediados de la década del 30´, las hibridaciones modernas van a dar lugar a dos vertientes bien diferenciadas. Por un lado se observa el

poder arrollador de las imágenes maquinistas que también se encuentran detrás de las formas utilizadas por la modernidad ortodoxa y, por otro, se actualizan con particular vigor las imágenes siempre vigentes de repertorios pertenecientes a los estilos vinculados con el esplendor clásico.

La clientela y los técnicos recurren a una u otra fuente de un manera desprejuiciada y sin sentir la necesidad de lograr una síntesis entre ambas, a la manera de la modernidad ortodoxa liderada por Le Corbusier.

II.D. Edificios – máquina.

Remate edificio El Mástil. Arq. Vázquez Barrère (1936).

Al constatar que el proceso de abstracción desarrollado por el Art-Déco poligonal o poliédrico actuaba como una barrera que podía impedir la comprensión y aceptación de las nuevas formas por parte del público, algunos arquitectos y

diseñadores optaron por incorporar las referencias a la era de la máquina de una manera más directa.

II.D.A. Electrodomésticos y medios de locomoción como fuente de inspiración: el repertorio “streamline”.

Ni en el diseñador de objetos cotidianos, ni en el arquitecto, se produce un proceso de abstracción que implica una codificación del mensaje y un aprendizaje del observador para poder leer los contenidos detrás de las formas. Por el contrario, la arquitectura mira a las máquinas, en particular, a aquéllas que han impactado más fuertemente en el público, o sea, aquéllas que produjeron la revolución en los medios de locomoción.[32]

El diseño de esas máquinas se había enfocado a la búsqueda de formas que redujeran la resistencia del aire o la resistencia del agua, según el caso. Ya no se trataba de tomar un sistema formal y sostener “a priori” que son las más fácilmente reproducibles por los procesos maquinistas.

Por un lado, se realizan estudios para definir cuáles son las formas que permiten desarrollar mayores velocidades y, al mismo tiempo, consumir menos combustible. Por otro lado, los nuevos sistemas de formas no tienen nada que ver con los volúmenes puros y eso no significa mayores costos, de modo que, sin alharaca ni disputas teóricas, se tira abajo el prejuicio moderno ortodoxo que establecía la relación biunívoca entre volúmenes puros y producción maquinista.

Entre esas máquinas, sin lugar a dudas, ocupa un lugar destacado el automóvil que, en los años 30, ya había

[32] Por un análisis pormenorizado de los orígenes de las formas streamline ver: MARGENAT, Juan Pedro (2001): “Barcos de ladrillo. Arquitectura de referentes náuticos en el Uruguay. 1930-1950.

revolucionado la vida en las ciudades y se había transformado en un medio de locomoción masivo, gracias a los procesos de industrialización. Por esa razón se transformó en el paradigma de las propuestas de arquitectura de la modernidad, esa arquitectura de la era de la máquina. Desde el punto de vista del diseño, se habían producido cambios notables y se estaba pasando de una imagen de sumatoria de volúmenes, claramente heredera de los antiguos carruajes tirados por caballos, a soluciones formales más eficientes, las formas que en inglés se denominan con el adjetivo “streamlined” (línea fluida) y se puede traducir como “aerodinámicas”.

Fig.II.D.1. Automóvil Chrysler 1925

Fig.II.D.2. Automóvil Chrysler de 1934

Fig.II.D.3. Aeroplano Farman Goliath(reproducido en Hacia una Arquitectura de 1923)

Fig.II.D.4. Avioneta Lockheed Vega de 1928 para cuatro pasajeros.

Los aviones eran sin lugar a dudas, el objeto más increíble creado hasta ese momento. Era la promesa de un cambio sustancial en la idea de viajar, superando la gravedad y cubriendo grandes distancias en tiempos increíbles hasta ese momento Ya en 1927, ante el asombro de todo el mundo, Lindbergh había atravesado el Atlántico, asombrando a todo el mundo, y los aviones Lockheed estaban revolucionando el diseño, reemplazando a los modelos de chapa ondulada de la década del 20’ que Le Corbusier reprodujo incluso en “Hacia una Arquitectura”.

Fig.II.D.5. Raymond Loewy ante uno de sus diseños. [33]

Fig.II.D.6. Locomotora "20th Century Limited" [34]

Fig.II.D.7. Tostadora con diseño streamline. [35]

Fig.II.D.8. Sacapuntas para lápices de Raymond Loewy, 1933. [36]

Los nuevos diseños llegan también a las locomotoras, un invento del siglo XIX que adquiere nuevos bríos en la década del 30. Son notables los aportes tecnológicos que se realizan, con la sustitución de materiales pesados por otros más livianos[37]. Características formales tales como el abultamiento al frente y la reducción gradual hacia atrás en forma de gota incidieron en el diseño de objetos que no están en movimiento, como electrodomésticos (Fig.II.C.7), objetos de escritorio (Fig.II.C.8) y también en la arquitectura.

A pesar de no ser tan novedosos ni haberse actualizado tanto en su diseño, debe señalarse a los transatlánticos como los objetos industriales que tienen mayor impacto a nivel de la arquitectura. Le Corbusier admiraba su autonomía, comparable a la de una ciudad que se traslada por el océano. El público seguramente sentía admiración por esas grandes moles de acero de estampa monumental que se deslizaban silenciosamente por el mar y que saludaban con el familiar sonido de sus sirenas.

---

[33] Foto extraída de : http://historiadelmueble.blogspot.com/2010/11/capitulo-22-art-deco-aerodinamico_13.html

[34] Diseñada por Henry Dreyfuss en Pennsylvania, 1938.
Foto extraída de: http://www.objetual.com/di/articulos/curvas.htm

[35] Extraída de: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Toaster1.jpg

[36] Extraída de: http://www.objetual.com/di/articulos/curvas.htm

[37] No deben dejar de citarse los nombres de Raymond Loewy y de Henry Dreyfuss por su aporte en la renovación del diseño, con su actuación en la renovación del diseño de locomotoras, pero también de objetos de consumo.

Por otra parte, la admiración por las grandes naves es uno de los aspectos de la preferencia por el mar y del gusto por la vida saludable que comienza con el siglo XX. El higienismo, que está detrás de gran parte de los postulados modernos y que, de la mano de Le Corbusier, clama por sol y verde en las ciudades, hace que buena parte de la población se vuelque a las playas, por primera vez en la historia a comienzos del siglo XX.

Por la difusión que adquieren entre 1930 y 40, por su estrecha relación con la vida saludable al borde del mar, adquiere un interesante desarrollo turístico la emblemática zona de Miami Beach en la Florida,[38] a la que llegan los ricos industriales del Norte, atraídos por el clima tropical.

Fig.II.D.9. Hotel Cavalier.

Fig.II.D.10. Hotel Netherland.

Fig.II.D.13. Delano Hotel: Arq. SWARTBURG, Robert (construido en 1947).

Fig.II.D.11. Hotel Park Central (1937) Arq. HOHAUSER, Henry[39].

Fig.II.D.12. Hotel Congress (1936) Arq. HOHAUSER, Henry [40]

[38] La propia ciudad de Miami se había fundado en 1896 con la llegada del ferrocarril y la zona de Miami Beach se agrega en 1915.
[39] http://www.miamibeach411.com/news/index.php?/news/comments/southbeach-artdeco/
[40] http://www.technologybase.com/beachdeco/knavNextLevel.aspx?objID=Congress

Es en ese contexto que se construyen numerosos establecimientos hoteleros cuya unidad morfológica reside en las referencias al Art-Déco, primero en su versión zigzag y luego en la versión streamline, de tal manera que configuran un vasto catálogo que se repite en otros centros de similares características y conforman una imaginería formal que recorre el mundo[41] (Fig.II.D.9 a 13).

En la ciudad de Montevideo, el impulso hacia el mar se verifica en varios aspectos, entre los cual se destacan: el desarrollo del balneario de los Pocitos, la construcción de la Rambla Sur y también la difusión del universo de formas maquinistas, aerodinámicas o "streamlined" que adquieren diferentes modalidades.

En primer lugar se identifica la tendencia a imitar, casi literalmente, la morfología de las máquinas, fundamentalmente la de los barcos, llegando a aparentar la idea de barcos encallados en tierra, como si fueran "barcos de ladrillo", tal como señala Margenat.[42]

En segundo lugar se observa una tendencia a incorporar ciertos elementos muy caracterizantes de las máquinas que pueden tomar dos formalizaciones, ya sea a nivel de la definición compositiva general o, en particular, de algún detalle muy elocuente (quillas, ojos de buey, barandillas de barco, etc.).

En tercer lugar se identifican las construcciones que retoman algunos aspectos que surgen de una interpretación ya subjetiva de aspectos maquinistas, como son por ejemplo, la sucesión de líneas horizontales paralelas para dar idea

[41] Ver MARGENAT, Juan Pedro: Barcos de Ladrillo. Arquitectura de referentes náuticos en el Uruguay 1930-1950". (Primera Edición: marzo de 2001)
[42] MARGENAT, Juan Pedro (2001): Barcos de Ladrillo. Arquitectura de referentes náuticos en el Uruguay. 1930 – 1950.

de velocidad, o las esquinas o balcones en curva que sugieren una forma “streamlined”. En este último caso, se observan acercamientos muy interesantes a las formalizaciones de la vanguardia y, viceversa, formalizaciones de los arquitectos de vanguardia que podrían, sin duda, ser producto de una modernidad no ortodoxa (por ejemplo el Berliner Tageblatt de Mendelsohn)

II.D.A.a. Barcos navegando en tierra firme.

La costa del Río de la Plata se descubre como lugar de veraneo a comienzos del siglo XX y es en ese momento que comienzan a realizarse loteos en los denominados “balnearios” que se van encadenando uno al lado del otro hacia el Este de Montevideo.

Si bien el balneario Atlántida (a 45 km al Este de Montevideo) se había fundado en 1911 y el balneario La Floresta (a 54 km al Este de Montevideo) en 1915, ambos adquieren un desarrollo interesante a partir de la construcción de sendos hoteles en el año 1936. El motivo del barco inspira el partido general en los dos casos, pero se pueden encontrar algunas diferencias entre ambos.

Tal como se verá más adelante, el hotel de Atlántida resulta la propuesta más textual: un verdadero barco navegando en tierra firme. En el caso del hotel de La Floresta, por las proporciones que se manejan, por la definición de los testeros en forma de enormes terrazas que forman un hemiciclo (Fig.II.D.14), se rememoran las imágenes de los buques que, como el “Ciudad de Buenos Aires” hacían la travesía entre las dos capitales del Plata (Fig.II.D.15).

Fig.II.D,14. Hotel Casino del Balneario La Floresta (1936).

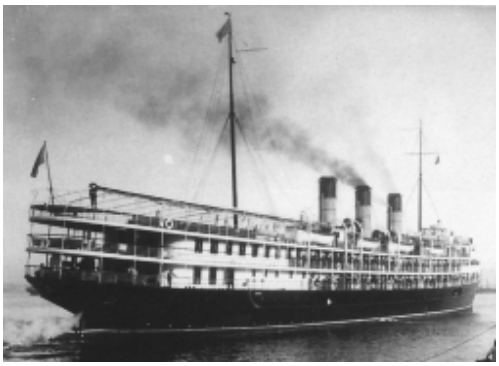


Fig.II.D.15. Buque “Ciudad de Buenos Aires”.[43]

El carácter absolutamente lúdico de estos edificios es una respuesta a un programa nuevo que había surgido como un cambio de mentalidad de los sectores medios y altos de las primeras décadas del siglo XX. En estos hoteles se pretende despertar la fantasía del viaje, el lujo de los transatlánticos del siglo XX que, en definitiva no eran otra cosa sino grandes hoteles flotantes[44].

Aparte de algunos equipamientos y viviendas de menor porte, el edificio que adquiere mayor relevancia por su textualidad con respecto a la imagen náutica es el Edificio que, de una manera muy elocuente, lleva el nombre de “El Mástil” y que fuera proyectado por Gonzalo Vázquez Barrère en 1936, inmediatamente después de su separación de Rafael Ruano. Fue uno de los primeros edificios en altura que se levantó en la Playa de los Pocitos y su silueta se distinguía desde lejos. El arquitecto no duda en buscar una referencia a los barcos, sobre todo en su remate que es el punto que se iba a divisar desde más lejos, y se vería seguramente desde la cubierta de los barcos que se

[43] Extraída de: http://www.histarmar.com.ar/BuquesMercantes/ListadoC/CiudaddeBuenosAires.htm

[44] Como sucede habitualmente en estos casos, se confiaba en que el público iba a tomar solamente la parte feliz de la historia de los viajes transatlánticos e iba a dejar de lado las penurias de las clases bajas que habían llegado al país en alguno de esos viajes desde el Viejo Continente.

encaminaban al puerto de Montevideo. En los pisos inferiores los motivos marinos se diluyen y se mantienen solamente en los balcones que se tratan casi a la manera de botes de salvamento que se desprenden de la fachada.

No se pueden desconocer otros motivos icónicos sumamente elocuentes como las dos quillas que se ubican en el eje de simetría del edificio y los salvavidas que se ubican en el remate de la fachada y en el cielorraso del acceso al edificio.

Fig.II.D. 16 a 20. Edificio “El Mástil” en Avenida Brasil 3105(1936). Arq. VÁZQUEZ BARRÈRE, G.

Fig.II.D.16. Vista general.

Fig.II.D.17. Vista fuste como casco de barco.

Fig.II.D.18. Detalle salvavidas en cielorraso.

Fig.II.D.19. Detalle puerta de acceso

Fig.II.D.20. Detalle remate superior.

De todos modos, el edificio El Mástil, debido a restricciones impuestas por las dimensiones y proporciones del predio, no adopta las proporciones de los buques – al

contrario de lo que sucede en los casos de Atlántida y La Floresta – y el arquitecto resuelve el remate del bloque de base casi cuadrada mediante un escalonamiento a la manera de los rascacielos neoyorkinos. Incluso la imagen del mástil que da nombre al edificio sustituye a la aguja del Chrysler o del Empire State.

Por el programa al que da respuesta, por su ubicación, sin lugar a dudas el edificio – barco más textual es el del Yacht Club Uruguayo, proyectado por los arquitectos Jorge Herrán y Luis Crespi.

Fig.II.D.21 y 22. Yacht Club Uruguayo.[45] Arqs. HERRÁN, Jorge; CRESPI, Luis.

Más allá de los aciertos del proyecto, es interesante observar que, manteniendo siempre la imagen náutica, las fachadas refieren a tipos de barcos diferentes.

II.D.A.b. Signos de modernidad: Cascos, puentes de mando, botes salvavidas, ojos de buey, barandillas.

Los técnicos e idóneos uruguayos realizan hibridaciones expresivas diversas para trasmitir la atmósfera náutica con imágenes diversas. A veces el manejo de los recursos de la arquitectura, a partir de ciertos repertorios formales trabajados en las proporciones adecuadas, logran efectos

[45] Foto extraída de: http://www.google.com.uy/imgres?q=yacht+club+montevideo&hl=es&biw=1024&bih=505&gbv=2&tbm=isch&tbnid=9M19nJsRLQ4-

sumamente elocuentes. En un inmueble de medio tamaño, ubicado en la Ciudad Vieja de Montevideo, con una estructura muy firme de fachada, basada en recursos provenientes de la tradición como la ventana vertical, los autores obtienen una imagen moderna con la presencia de balcones semicirculares, con antepecho macizo y doble barandilla de hierro redondo.

Fig.II.D.23 y 24. Inmueble calle Cerrito 667 a 685. Arq. Enrique CORTI; Juan B. CORTI, Contratista.(Autores figuran en la fachada).

Fig.II.D.25.Edificio Güelfi. Avenida. Libertador 1763 (1934).VÁZQUEZ ECHEVESTE, Francisco.

Fig.II.D. 26 y 27. Edificio sobre Avenida Italia, esq. Bulevar Artigas.

Fig.II.D.28. Edificio en Avda. Centenario 3161.

En la proa de la Av. Centenario 3161 (Fig.II.D.28), en el edificio de avenida Italia y Bulevar Artigas (Fig.II.D.26 y 27), así como en el paradigmático edificio Güelfi de F. Vázquez Echeveste (Fig.II.D.25), con una utilización intencionada de curvas se logra un impacto visual relevante, sin caer en la tentación de utilizar datos excesivamente anecdóticos.

Incluso en un equipamiento urbano, como las casillas de vigilancia policial que el Ministerio del Interior construye en todo el país, se adopta un modelo arquitectónico de gran interés formal, conformado por la sumatoria de dos volúmenes: un cilindro aventanado en forma de cabina de mando, desde donde se ejerce la vigilancia, y un paralelepípedo macizo que oficia de calabozo.[46]

El partido de raíz náutica del volumen cóncavo flanqueado de balcones curvos evocando la imagen del barco con su puente de mando desafiando a la ciudad aparece en varios puntos del país pero es un producto esencialmente montevideano.

Fig.II.D.29. Edificio en calle Ciudadela esquina Colonia.

Fig.II.D.30. Edificio en Tacuarembó 1543. Arq. LACONICH, Newton.

[46] Ver fotografías en Parte 6.

Las variantes proyectuales son muchas y los resultados muestran matices que van desde la imagen del acorazado de Santini Peluffo en la calle Mercedes (Fig.II.D.31) hasta la cabina absolutamente transparente del edificio de la avenida Uruguay 1364 (Fig.II.D.32).

Fig.II.D.31. Edificio en calle Mercedes. Ing. E. SANTINI PELUFFO (1936).

Edif.II.D.32. Edificio en avenida Uruguay 1364.

En ese último caso, dependiendo del punto de vista del observador, la referencia puede ser a un barco o, más bien, a un avión. También el edificio del Ing. Santini Peluffo, en la azotea muestra unas alas desplegadas que van a ser un recurso bastante frecuente como alternativa al cornisamiento clásico en la resolución del remate superior del alzado del edificio.

Imaginando una vista en planta, los balcones adquieren la forma de las alas del avión y las barandas se construyen con la liviandad de las barandillas de los barcos, contribuyendo a generar una adhesión a la modernidad, a partir de ciertos elementos arquitectónicos que actúan como signos (Fig.II.D.33 a 35).

Fig.II.D.33. Edificio en calle Gonzalo Ramírez 2209. GARCÍA OTERO, BUTLER Y PAGANI.

Fig.II.D.34. Edificio en Paysandú 1553. Arq. GORI SALVO & MURACCIOLI.

Fig.II.D.35. Inmueble sobre calle Coquimbo 2348.

En un edificio de menor escala, ubicado sobre la Avenida Larrañaga 2589 a 2595 (fig.II.D.36 y 37), se muestra una imagen que, sin duda, parte de la idea del barco pero que sufre ciertas transformaciones, adaptándose a los requerimientos funcionales. Toda la composición se ordena en base a un estricto eje de simetría que remata en su extremo superior en un elemento escultórico que refiere a las naves, ya sea como mascarón de proa o como representación del puente de mando.

Fig.II.D.36 y 37. Edificio en Av. Larrañaga 2589 a 2595.

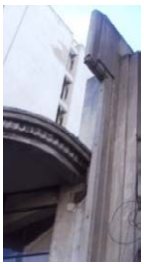


Fig.II.D.38 y 39. Remate del componente de acceso al edificio ubicado en Av. Gral. J. Rondeau 1562. Arqs. CHIARINO y TRIAY.

Fig.II.D.40. Quilla en inmueble ubicado en la calle Ejido 1251.

Fig.II.D.41. Quilla divisoria entre viviendas en inmueble de 21 de setiembre 2468 y 2470.

Algo similar sucede con el edificio realizado por los arquitectos Chiarino y Triay en la avenida General J. Rondeau 1562 que presenta un ordenamiento más complejo en su alzado, con un nivel muy vidriado destinado a oficinas, sobre el que se ubica una amplia terraza asimilable a la cubierta de un barco que, a su vez, se recuesta en una fachada que emula un puente de mando. Los arquitectos separan el componente correspondiente al acceso, cuyo remate en forma de quilla muestra una gran contundencia (Fig.II.D.38 y 39). Justamente el motivo de la quilla va a aparecer en forma recurrente cuando se quiere establecer un plano de separación o simplemente para señalar la contundencia de una esquina (Fig.II.D.40 y 41).

Sin lugar a dudas, los mejores resultados se logran cuando las formas náuticas resultan más sugeridas que expuestas. Ya los barcos se ven de perfil y se aproximan notablemente a las de algunas manifestaciones de la modernidad europea, fundamentalmente a las del Expresionismo .

Fig.II.D.41. Edificio en calle Andes 1424. Arqs. ISOLA & ARMAS

Fig.II.D.42. Edificio en calle Andes 1432. ISOLA & ARMAS.

La apropiación de algunos elementos de la iconografía náutica permite evocar el mundo marino utilizando los instrumentos proyectuales de la arquitectura. El Arq. J. Tosi realiza una obra muy interesante, donde claramente divide en vertical el cuerpo principal del alzado en tres partes cada una de las cuales tensiona de diferente manera

y donde las referencias náuticas se hallan presentes para crear una atmósfera pero sin recurrir a datos excesivamente anecdóticos.

Fig.II.D.45 y 46. Edificio Leonglay en Leyenda Patria e Hidalgos. Arq. TOSI, J.

Fig.II.D.47 y 48. Edificio en el bulevar España 2938. Arqtos. SALDUN – MATO.

Otro tanto es posible señalar con respecto al edificio que realizan el estudio de los arquitectos Saldun – Mato sobre Bulevar España donde tres estrías recorren toda la altura del edificio (Fig.II.D.47 y 48).

El arquitecto Gonzalo Vázquez Barrière, en 1936, inmediatamente después de su separación de Rafael Ruano, realiza dos conjuntos de viviendas en el barrio jardín del Parque Rodó, donde da un paso más en el camino hacia una mayor abstracción en lo que refiere al lenguaje náutico. Al tratarse de volúmenes exentos, en cada uno de los agrupamientos debe resolver las fachadas hacia los cuatro puntos cardinales. Estos dos conjuntos se transforman, entonces, en una especie de catálogo de los recursos de la versión streamline. En ambos casos el arquitecto plantea un bloque, con una envolvente continua, detrás de la cual ubica las tipologías de vivienda, sin un orden explícito. Intenta evitar los accesos comunes, de modo que cada grupo

familiar se identifique con una puerta, a la manera de los conjuntos habitacionales holandeses.

Fig.II.D.48 a 52. Agrupamiento de viviendas en 21 de setiembre 2335 – 2347 esq. Javier de Viana. Arq. VÁZQUEZ BARRIÈRE, Gonzalo.

Fig.II.D.48.Vista general.

Fig.II.D.49. Planta[47]

Fig.II.D.50.Componente esquina hacia el Oeste.

Fig.II.51. Detalle motivos ornamentales abstractos.

Fig.II.D.52.Remate hacia el Este.

La expresión de fachada refleja esa ausencia de orden interno que se resuelve mediante una secuencia de partes con cierta unidad en sí mismas. Es así que, al observar la

[47] Extraída de Guía ELARQA de Arquitectura.Tomo 7. Art Déco. Pág.92.

fachada principal sobre el bulevar 21 de setiembre del primer conjunto (F.II.D.48), aparece el componente esquina con un marcado carácter expresionista, el componente de acceso con la sucesión de puertas, en Planta Baja y Primer Piso y, finalmente, el componente correspondiente a la otra esquina, donde ensaya un remate con alero de reminiscencias wrightianas.

Fig.II.D.53 a 57. Conjunto habitacional en 21 de setiembre 2376 a 82 esquina Gurí. Arq. VÁZQUEZ BARRÈRE, G. (1936).

Fig.II.D.53.Vista fachada Sur sobre 21 de setiembre.

Fig.II.54. Componente simétrico de fachada al Sur sobre 21 de setiembre.

Fig.II.D.55. Vista ángulo al Sureste.

Fig.II.D.56. Sector fachada al Este.

Fig.II.D.57. Esquina Noreste.

En el segundo conjunto maneja recursos expresivos similares y con igual independencia, desarrollando una secuencia de partes, a veces con simetrías parciales, que apenas retienen la mirada del observador que se desliza buscando un orden, un punto de referencia, que nunca encuentra (Fig.II.D.53 a 57).

Tal como queda de manifiesto en los conjuntos habitacionales de Vázquez Barrière, la estética explícitamente maquinista del streamline, se completa muchas veces con algunos acentos ornamentales que diferencian estas propuestas de las realizadas por las vanguardias racionalistas.

II.D.B. La ornamentación aplicada en la modalidad streamline: motivos abstractos y figurativos.

Si bien la modalidad streamline muestra una clara raíz en la vanguardia racionalista, contrariamente al ascetismo de las arquitecturas que se le aproximan como el Purismo, Neoplasticismo y Constructivismo, no vacila en enfatizar el valor comunicativo de sus obras, hibridizando el lenguaje de volúmenes puros con recursos ornamentales, cuyas expresiones no siguen un esquema único, sino que aparecen motivos abstractos y también figurativos, algunas veces incluso en el mismo edificio.

Entre los segundos se observan claras alusiones al mundo de la industria, pero sin abandonar completamente el mundo de la naturaleza. Entre los primeros, las líneas horizontales y las figuras geométricas dominarán las superficies de la arquitectura streamline. Se deduce, entonces, que existe una total continuidad con los recursos ornamentales utilizados por el Art Déco diagonal o zigzag.

En lo que refiere a las fachadas, la estrategia expresiva pasa frecuentemente por reforzar la idea de dinamismo, con la utilización de bandas horizontales. Excepcionalmente esas franjas se ubican en la parte inferior como para poder pensar en un falso basamento y más bien se ubican en

antepechos y balcones de modo de lograr efectos de dinamismo más acentuado.

Fig.II.D.58.Vivienda en calle P. de María 1114 y 1116.

Fig.II.D.59.Vivienda en calle J. Requena 1761. PUPPO y GUGLIELMELLI, Arq. y Contratista.

Fig.II.D.60.Vivienda en calle Sucre 1122.

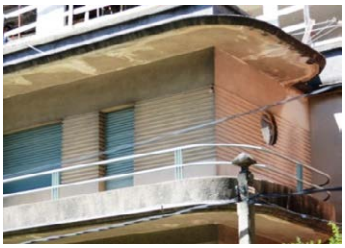


Fig.II.D.61.Vivienda en calle B. Pereira de la Luz 1190.

Fig.II.D.62.Inmueble en calle Maldonado 1048.

Fig.II.D.63.Inmueble en Bulevar 26 de marzo 1358.

Fig.II.D.64.Inmueble en calle Zapicán 2985 al 2989. Arq. O.J. Bevilacqua.

Fig.II.D.65. Vivienda en el Bvar. Gral. J. Artigas 2235.

Fig.II.D.66.Vivienda en Bvar. Gral. Artigas 4305.

Inmueble en calle San Salvador 1855. SALDUN, MATTO. Arquitectos. Contratistas.

Vivienda en Bvar. Gral. J. Artigas 2201. Ricardo Pose e Hijos, Construcciones.

Vivienda en calle Maldonado 1505. Arq. PELUFFO, Santini.

Si bien en el Art –Déco poligonal también se observaron fajas horizontales como recurso expresivo, en general, se

aplican en tramos acotados, encerradas en paneles con bordes definidos, o cosiendo vanos y con secciones muy delgadas que las transforman prácticamente en una textura. En cambio, ahora son suficientemente anchas como para reconocerlas individualmente y que en su recorrido, muchas veces dando curvas, representen la estela que dejan al pasar el barco o el avión (Fig.II.D.58 a 69).

La mayoría de las veces el tratamiento con estrías se trabaja bajo la forma de molduras o simplemente como buñas en el revoque de terminación, cuyo ancho puede variar, e incluso aplicarse en dos órdenes con franjas anchas que a su vez se tratan como estrías muy delgadas, como sucede en la fachada de la vivienda de la calle Misiones 1528 a 32.

La sensación de velocidad se intensifica cuando se trabaja con las curvas de balcones, cornisas y pretiles. Las fajas se curvan, salvan puntos de inflexión, pero siempre mantienen su dinámica continuidad provocando que el observador deslice la vista por las fachadas horizontalmente (Fig.II.D.71)

Sobre todo en las esquinas es cuando se obtienen mejores logros y el edificio de los Ingenieros Dall´Orto y Rocca ubicado en el Barrio Jardín del Parque Rodó es un ejemplo notable de las posibilidades de ese lenguaje streamline cuando se lo lleva a sus máximas consecuencias (Fig.II.D.72 y 73).

Fig.II.D.70. Inmueble de calle Misiones 1528 a 1532.

Fig.II.D.71. Conjunto de tres viviendas en la avenida Luis A. de Herrera 1443.(Año 1942[48]) FACELLO Construcciones

Fig.II.D.72 y 73. Inmueble calle Tupí 907. Ing. DALL´ORTO y ROCCA Arq. F. PÉREZ LARRAÑAGA, Arq. Contr.

Aleros y pérgolas sobre balcones y azoteas contribuyen a acentuar el dinamismo y permiten al observador fantasear sobre ese objeto tan moderno que es el avión. Son muchos los inmuebles, cuyos remates inducen a pensar que toda la mole va a tomar vuelo. La modernidad de las máquinas y, en particular, de los medios de transporte subyugó a los técnicos y también al público en general que, de esa manera, se sentía partícipe de la nueva era.

[48] Dato proporcionado por el propietario.

Fig.II.D.74. Edificio de viviendas sobre la avenida Gral. San Martín 3002.

Fig.II.D.75.Edificio de viviendas en la esquina de la avenida Uruguay 1656.

Alerones, boomerangs y flechas forman parte de ese repertorio que intenta hacer un culto de la velocidad y que, luego, adquiere objetivos ornamentales propios con perfiles curvos y polilobulados (Fig.II.D.74 a 78).

Fig.II.D.76. Vivienda en calle Coquimbo 2389/2337bis. Ricardo Pose e hijos, Construcciones.

Fig.II.D.77. Vivienda en Bvar. Gral. J. Artigas 3487

Fig.II.D.78. Vivienda en esquina de la avenida José Garibaldi con el bulevar José Artigas.

Por momentos, los paños de pared se cubren de motivos geométricos que pueden trabajarse como una textura, o bien como un paño diferenciado, o bien con una combinación

suficientemente compleja como para sugerir cierto tipo de simbolismo o mensaje cultural.

Fig.II.D.79 a 82. Motivos ornamentales geométricos.

Fig.II.D.79. Edificio en calle Paraguay 1713

Fig.II.D.80. Vivienda en calle Durazno 1334 y 1338, MONTESREGA, Carlos

Fig.II.D.81. Decoraciónabstracta, VÁZQUEZ BARRIÈRE, G.;

Fig.II.D.82.Detalle vivienda en calle Ciudad de Bahía Blanca 2560

En otras oportunidades, las guardas muestran motivos más complejos que parecen querer pasar de una motivación ornamental a una función comunicativa.

Fig.II.D.83.Inmueble en calle Cerro Largo 1897.

Fig.II.D.84. Edificio Tapie. Arq. VÁZQUEZ ECHEVESTE

La voluntad de ornamento se pone de manifiesto con total evidencia en el diseño de las puertas de acceso que se transforman muchas veces en verdaderos cuadros abstractos. En algunos casos se investiga en composiciones asimétricas donde se combinan rectas y curvas, en composiciones que recuerdan las experimentaciones de las vanguardias.

Fig.II.D.84 a 89.Puertas de acceso con diseños pictóricos o arquitectónicos.

Fig.II.D.85 Fig.II.D.86 Fig.II.D.87 Fig.II.D.88 Fig.II.D.89

Fig.II.D.85. Portal en inmueble de calle Joaquín Requena 1271; Fig.II.D.86. Portal en inmueble de calle Colonia 1598. Ing. GARCÍA OTERO, Arq. BUTLER, Ing. PAGANI; Fig.II.D.87. Portal en vivienda de calle Setembrino Pereda 862. Paysandú); Fig.II.D.88. Portal de vivienda en calle San Salvador 2165; Fig.II.D.89.Portal en vivienda de calle Colonia 1475.

En la mayor parte de los casos el tratamiento resulta más sosegado y se trabaja con un juego de superficies llenas y líneas rectas, o con figuras geométricas simples como el círculo manteniendo relaciones de simetría.

Fig.II.D.84 a 89.Puertas de acceso con circunferencias.

Fig.II.D.90 Fig.II.D.91 Fig.II.D.92 Fig.II.D.93 Fig.II.D.94

Fig.II.D.90. Calle Coquimbo 2348; Fig.II.D.91. Av. Dámaso. A. Larrañaga 2589; Fig.II.D.92. Calle Paraguay 1655; Fig.II.D.93.Calle E. Acevedo Díaz 1263. Arq. BIANCHI, J.; Fig.II.D.94. Portal en edificio de apartamentos de Av. Dámaso A. Larrañaga 3153.

Las líneas horizontales, trabajadas en diferentes texturas, a veces combinadas con otras figuras geométricas simples,

fundamentalmente el cuadrado, van configurando un repertorio formal abstracto pero con claras intenciones.

Fig.II.D.95 a 99. Puertas de acceso con horizontales y cuadrados.

Fig.II.D.95

Fig.II.D.96

Fig.II.D.97

Fig.II.D.98

Fig.II.D.99

Fig.II.D.95.Portal en vivienda de Bvar. España 2122. Ing. DALL´ORTO y ROCCA; Fig.II.D.96.Portal en edificio de calle Valparaíso 1287; Fig.II.D.97. Portal en Edificio Güelfi. Av. del Libertador 1763. Arq. VÁZQUEZ ECHEVESTE, F.; Fig.II.D.98. Portal en edificio de apartamentos de Mercedes 1510 y 1512; Fig.II.D.99. Portal en Avenida 18 de julio 1625.

Es difícil establecer relaciones entre los aspectos ornamentales y la imagen general del edificio, lo cual muestra que no existían prejuicios acerca de las interpretaciones de que podía ser objeto tal o cual repertorio de formas. Sin embargo, es posible señalar que las composiciones asimétricas con un cierto carácter pictórico se encuentran en los edificios que todavía mantienen vínculos con el Art- Déco diagonal, mientras que las composiciones más simples y simétricas caracterizan a la más pura vertiente streamline.

Fig.II.D.100 y 101. Fachada y portal en edificio de viviendas de calle Carlos Quijano esq. Calle San José.

Fig.II.D.102 y 103.Fachada y portal en edificio.

Fig.II.D.104 y 105. Fachada y portal en edificio de la calle Andes.

Fig.II.D.106 y 107. Fachada y portal en edificio de la calle Maldonado.

Incluso en algunos inmuebles conviven los motivos geométricos con los figurativos en diferentes partes. Uno de los casos más elocuentes es el del inmueble compuesto por tres viviendas ubicadas en la Av. Luis A. de Herrera 1443, que muestra un repertorio de vitrales y paneles decorados con motivos figurativos, al tiempo que resuelve las rejas y las luminarias del acceso con un trabajo de herrería absolutamente geométrico y abstracto que recuerda al propio F. Ll. Wright.

Fig.II.D.08 a 110. Inmueble de la Av. Luis A. de Herrera 1443.

Fig.II.D.108.Vista general.

Fig.II.D.109. Herrería en reja del portal de ingreso

Fig.II.D.110. Herrería aplicada a luminaria.

En el edificio de la avenida José Garibaldi 2156 se observa un planteo muy despojado, de un streamline muy cercano a la modernidad europea, con algún matiz del expresionismo mendelsohniano, por su despojamiento general, su

terminación en revoque blanco[49], su proa con bordes curvos y los balcones que también se resuelven con remates curvos.

A primera vista, el portal principal sobre la Avenida Garibaldi, realizado en vidrio, chapa y planchuela de hierro, presenta una expresión abstracta de líneas horizontales con ritmos alternados de una planchuela ancha (de alrededor de dos pulgadas), un rectángulo vidriado, una serie de tres planchuelas más delgadas, otro paño vidriado y así sucesivamente. Cuando el observador se acerca, descubre que la planchuela más ancha se ha curvado al llegar al centro, de tal manera que su perfil imita las alas de una gaviota en pleno vuelo, demostrando una vez más, y de una forma muy sutil, la referencia al mundo náutico característico del streamlime.

Fig.II.D. 111 a 113. Edificio de la Av. J. Garibaldi 2156 y calle Joaquín Requena 2588 a 2594

Fig.II.D.111.

Fig.II.D.112.

Fig.II.D.113.

Fig.II.D.111. Vista remate superior; Fig.II.D.112. Vista general portal; Fig.II.D.113. Vista detalle herrería del portal en forma de alas de gaviota.

La idea de la paloma se encuentra también en el edificio de Cerrito y Juan Carlos Gómez, cuyo cuerpo central se modela se modela de modo de sugerir las alas desplegadas del ave en vuelo. Debe destacarse la destreza para sugerir la imagen del ave que luego se complementa con otro componente

[49] Lamentablemente alterado por unos detalles pintados en color rosado.

esquinero totalmente racional con dos ventanas esquineras y un antepecho apenas destacado que puede leerse como la punta de las alas.

Fig.II.D.114 y 115. Inmueble en la esquina de las calles Cerrito y Juan C. Gómez.

En otras oportunidades, las imágenes de la flora y fauna marina se plantean de una manera más explícita, a veces en guardas, ubicadas en los dinteles que se cubren de bajorrelieves, que ya formaban parte de la vertiente zigzag.

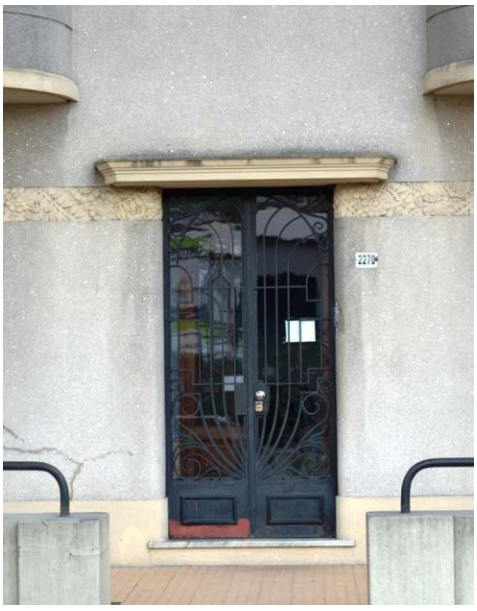


Fig.II.D.116. Guarda en inmueble de la Av. Giribaldi 2270

Fig.II.D. 117 y 118. Vivienda en calle Gonzalo Ramírez 2239. Bajorrelieve con motivos marinos. Arq. PÉREZ FUENTES, Daniel.

Más a menudo los motivos de la naturaleza se incorporan en paneles decorados o en forma de medallones que ya están presentes en los edificios parisinos de la misma época.

Fig.II.D. 119 a 121. Edificio ubicado en el 22, Rue du Mont Cenis. Arquitectos BOUCHER, J.; CHEVILLARD, G. (1927)

Fig.II.D.119.

Fig.II.D.120.

Fig.II.D.121.

Fig. II.D.119 y 120 Paneles decorados con bajorrelieves de motivos marinos; Fig.II.D.121. Vista general del inmueble.

Mientras que los ejemplos parisinos muestran composiciones muy dinámicas, con motivos figurativos inquietantes, en conflicto entre sí o con su medio ambiente, los ejemplos uruguayos muestran, en la mayor parte de los casos, ambientes bucólicos, donde todo parece estar en orden. No deja de extrañar el hecho que muchas composiciones absolutamente modernas se mantengan fuera del catálogo racionalista solamente por la incorporación de esos paneles, poniendo de manifiesto una voluntad de diferenciación con respecto a los modelos europeos (Fig.II.D.122 a 137).

Fig.II.D. 122 y 123. Panel decorado y vista general de vivienda en calle Joaquín Requena 3084.

Fig.II.D.124 y 125. Panel decorado y vista general en inmueble de la avenida Luis A. de Herrera 1443.

Fig.II.D.126. Dintel en inmueble de calle Valparaíso 1287.

Fig.II.D.127 y 128. Bajorrelieve y vista de edificio en Av. Larrañaga 2589.

Fig.II.D.129. Panel decorado en vivienda de calle Joaquín Núñez.

Fig.II.D.130.Panel decorado en vivienda de Bulevar España 2489.

Fig.II.D.131 y 132. Bajorrelieve en antepecho y vista de vivienda de calle José b. Lamas 2883. POU CARDOSO, F. Arq. y FIGUEROA, Constr.

Fig.II.D.133 y 134. Panel decorado en Edificio de Av. Giribaldi 2270.

Fig.II.D.135, 136 y 137. Paneles decorados y vista general de edificio de la calle Durazno 1015.

Al igual que sucede con los motivos de la fauna, mientras la versión francesa muestra una épica romántica que podría recordar a Géricault (Fig.II.D.138), la versión uruguaya de los paisajes marinos muestra el ambiente apacible de un país que confía en sí mismo. Tanto la imagen de la carabela que recuerda los tiempos de la conquista, vista a distancia con un cierto romanticismo, como los veleros deportivos que se incorporan en algunos medallones o paneles decorados responden a visiones amables de una modernidad descontracturada (Fig.II.D.139 a 142). Se

incorporan, además, en los paños despojados de los antepechos correspondientes a las ventanas apaisadas de fachadas absolutamente modernas según los cánones ortodoxos. No hay afán de polemizar ni de cuestionar ni de plantear repertorios alternativos, simplemente se considera que ese motivo figurativo es el detalle que hace que lo bello sea aún más bello, a la manera de Trilling.

Fig.II.D.138.Detalle en inmueble en el 22, Rue du Mont Cenis. Arq. BOUCHER, J. y CHEVILLARD, G. (1927).

Fig.II.D.139 y 140. Vivienda en calle L. Lamas 2868 y 2870. Arq. F. POU CARDOSO, DANERS Y CAZEAUX, Arq. Contratistas.

Fig.II.D.141 y 142. Vivienda en Av. J. Garibaldi 2187.

Siguiendo ese criterio absolutamente plástico, los motivos relacionados con la naturaleza y, en particular, con el mar, se incorporan bajo otras formas de expresión complementarias a la arquitectura, entre las que se destaca la técnica del vitral y por supuesto la herrería, que mantienen su vigencia aún en esta etapa (Fig.II.D.143 a 149).

Fig.II.D.143. Vitral en inmueble de calle Magallanes 1163.

Fig.II.D.144.Vitral en la vivienda ubicada en Av. Gonzalo Ramírez s/n.

Fig.II.D.145.Vitral en edificio de Av. Italia y Bvar. Artigas.

Fig.II.D.146.Vitral sobre el acceso del edificio ubicado en la calle Francisco Vidal y Juan M. Pérez.

Fig.II.D.147. Vitral en ventana de la vivienda de Luis A. de Herrera 1443.

Fig.II.D.148. Reja de ojo de buey en vivienda de calle Maldonado 1536. Arq. SANTINI, H.

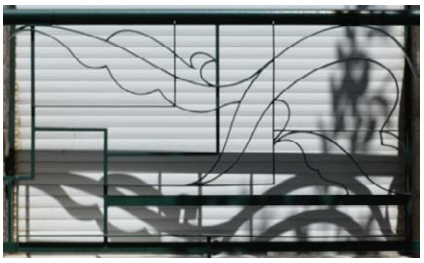


Fig.II.D.149.Baranda de balcón en vivienda de calle Obligado 1135. Arq. José Ma. Núñez.

En la ornamentación streamline, los motivos de la naturaleza transitan a veces hacia formalizaciones más sintéticas, a medio camino entre la abstracción geométrica y la figuración naturalista. En algunos casos, en puntos destacados de las fachadas de los edificios- máquina, se observan motivos ornamentales bajo la forma de símbolos o logotipos, encuadrados en paneles, sugiriendo valores, paisajes y culturas con códigos más o menos herméticos (Fig.II.D.150 a 157).

Fig.II.D.150 y 151. Bajorrelieve y vista general de inmueble en calle Canelones 1605.

Fig.II.D.152 y 153. Vista general y bajorrelieve en inmueble en calle Pablo de María 1375. Arq. POU CARDOSO, F.

Fig.II.D.154 y 155. Bajorrelieve y vista general en inmueble en calle Eduardo Acevedo 1468. Arq. POU CARDOZO, F.

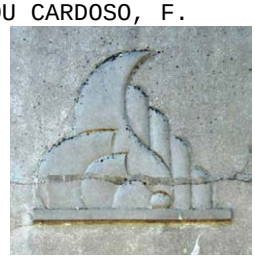


Fig.II.D.156 y 157. Vista general y bajorrelieve en inmueble en Av. Garibaldi 2085 y 2087

Al mismo tiempo que las imágenes de la naturaleza, las imágenes relacionadas con la máquina, con el mundo de la industria y de la generación de energía son frecuentes en la ornamentación aplicada de los edificios streamline. La atracción que genera la construcción de la represa de Rincón del Bonete, que fue proyectada en 1933, se comenzó a construir en el año 1937, bajo el gobierno de Gabriel Terra y se inauguró en 1945[50] queda de manifiesto en el bajorrelieve de un edificio d la calle Joaquín Requena (Fig.II.D.158) y recuerda a la imaginería de Sant´Elia de veinte años antes (Fig.II.D.159).

Mientras que la propuesta ornamental uruguaya comparte la idea de confianza en el futuro y mira el mañana con optimismo, algunos paneles ornamentales parisinos, parecen representar un presente lleno de nostalgia y, en el caso del inmueble de la colina de Montmartre, recuerda los

[50] La represa fue realizada con tecnología alemana y el inicio de su construcción motivó un intercambio de telegramas de saludo entre el Dr. Gabriel Terra, Presidente de Uruguay y Adolfo Hitler, Canciller del Tercer Reich.

famosos molinos que estaban desapareciendo ya a principios del siglo XX (Fig.II.D.160).

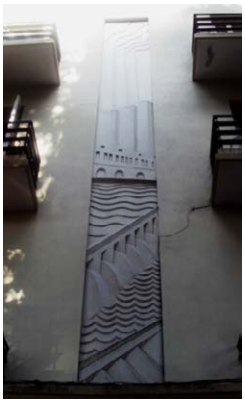


Fig.II.D.158. Bajorrelieve en edificio de calle Joaquín Requena 1271 esq. Rodó.

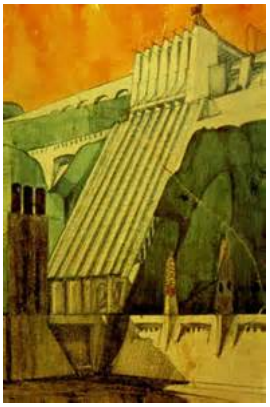


Fig.II.D.159.Imagen de Sant´Elia[51]

Fig.II.D.160.Panel decorado en bajorrelieve en edificio de 2, Rue du Mont Cenis, Paris 18.

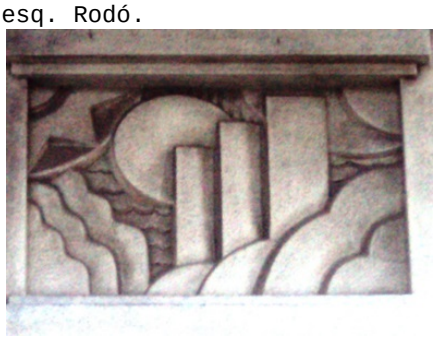


Fig.II.D.161. Bajorrelieve sobre acceso vivienda del Arq. Tejera en Bulevar. España.

Fig.II.D.162.Croquis de Erik Mendelsohn[52]

En la misma línea se inscriben los paneles que muestran paisajes industriales, donde en un lenguaje casi simbólico rascacielos o chimeneas asoman sobre el humo de la gran ciudad en composiciones muy urbanas de un interesante dinamismo que recuerdan los famosos croquis de Erik Mendelsohn.

La admiración por el mundo maquinista y sus productos queda plasmada en algunas arquitecturas de una manera sumamente elocuente, tal como sucede en la vivienda que construyó para sí mismo, el Arq. Ramón Añón en el bulevar España

[51] http://bldgblog.blogspot.com/2009/05/wave-motors-of-california.html
[52] http://www.architectureweek.com/2001/0124/culture_1-2.html

2444. Allí en el marco de una vivienda cuya imagen general se vincula muy directamente con las vanguardias racionalistas europeas, aparecen numerosos detalles de ese gusto por la ornamentación que diferencia estas modernidades impuras de las vanguardias puristas, constructivistas y neoplásticas. En efecto, más allá del juego de planos de la fachada principal de la vivienda, se observa el diseño esmerado de las aberturas donde la geometría del ángulo recto aparece como un divertimento que muestra las adhesiones maquinistas de una manera descontracturada.

Fig.II.D.163 a 166. Vivienda en Bulevar España 2444.

Fig.II.D.163. Vista general

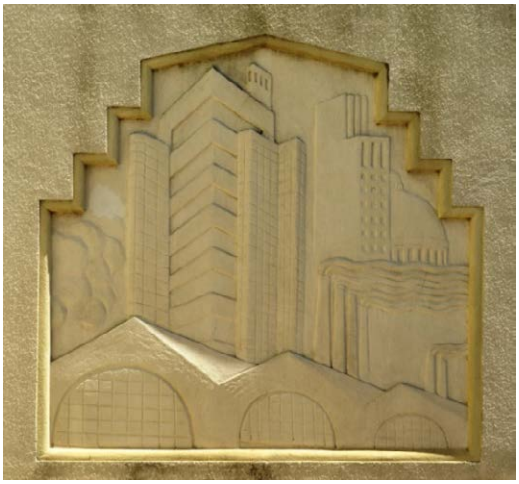


Fig.II.D.164. Panel decorado con paisaje industrial.

Fig.II.D.165. Vitral.

Fig.II.D.164. Panel decorado con paisaje portuario.

Por si el mensaje no quedara claro, a ambos lados del espacio de acceso, sobre los paramentos linderos con las fincas contiguas, se observan sendos bajorrelieves que, más allá del encuadre de bordes escalonados y culminación quebrada, muestra una temática inequívocamente entusiasta con el mundo moderno y, sobre todo, con sus manifestaciones a nivel de la producción: el puerto, las chimeneas, los rascacielos de oficinas, las fábricas componen el collage de formas con el que Añón construye su homenaje al Uruguay moderno.

En otro casos, engranajes, rulemanes, eslabones de cadenas, dan lugar a composiciones dinámicas que aluden al mundo de la máquina (Fig.II.D.167), en total continuidad con motivos ya vistos del Art Déco poligonal[53] y que incluso pueden remitir a representaciones de máquinas inservibles como las de algunos pintores surrealistas (Fig.II.D.168).

Fig.II.D.167.Panel ornamental en vivienda de calle Solano Antuña 2677

Fig.II.D.168. PICABIA, F. Parossismo del dolore.

Fig.II.D.169. Portal en inmueble de Av. L. A. de Herrera 2235.

Por último no debe desconocerse la representación de aviones y barcos, casi de una manera simbólica, como hacía Le Corbusier en sus escritos. Para Le Corbusier los medios de locomoción eran referencias formales que alimentaban el

[53] Recordar paneles decorados de los inmuebles de Franceschi, Repetto & Stratta ubicados en la calle Nicaragua 1490 y en la calle La Paz 1657.

repertorio formal del Purismo, para los arquitectos uruguayos constituían una referencia del progreso que valía la pena recordar en forma explícita el motivo del barco y del avión, como sucede en el inmueble de la Av. Luis Alberto de Herrera (Fig.II.D.169).

En oposición a esta admiración por el mundo de la máquina, no deben dejar de destacarse las alusiones la antigüedad clásica en inmuebles cuya imagen se mantiene dentro de una total abstracción, cercana a las versiones de raíz constructivista purista europea. En la ochava del inmueble de la avenida Brasil y Brito del Pino, se observa un panel decorado apenas rehundido en la superficie desnuda de la ochava revestida en revoque imitación. En el edifico sobre la avenida Constituyente de los arquitectos Etchebarne, Ciurich y Bomio, el busto de una Gorgona en altorrelieve asoma sobre el acceso revestido de granito.

Fig.II.D.170 y 171. Vista general de inmueble de la esquina de la avenida Brasil y la calle Simón Bolívar y detalle bajorrelieve con imagen clásica.

Fig.II.D.172 y 173. Edificio en la avenida Constituyente. Detalle motivo decorativo sobre el acceso y vista genera. Arq. ETCHEBARNE, CIURICH & BOMIO.

En ambos casos, el contraste entre las superficies desnudas y las figuras clásicas recuerda aquel otro contraste que establece Mies van der Rohe en su prístino Pabellón de Barcelona donde ubica una estatua de Georg Kolbe, materializando una suerte de contaminación lingüística que no hace más que testimoniar acerca de las hibridaciones expresivas y conceptuales de la modernidad.

Más allá del gran interés que revisten los numerosos ejemplos de arquitectura maquinista en todo el país y fundamentalmente en Montevideo, interesa observar algunos conjuntos urbanos que muestran fragmentos de ciudad de una cierta homogeneidad expresiva y que dan la idea de una ciudad “streamline”, una ciudad conformada por edificios “máquina”.

Fig.II.D.174.Tramo del bulevar España en la esquina con la calle Libertad.

Fig.II.D.175. Tramo de la calle Luis Piera.

II.D.C. Los protagonistas.

Si bien muchos arquitectos alternan entre las diversas modalidades expresivas de las modernidades híbridas, algunos enfocan su esfuerzo al desarrollo de una línea de trabajo que termina por convertirse en el sello identificatorio de su obra.

II.D.C.a. Daniel Pérez Fuentes

Entre los arquitectos de tercera línea, con una destacada obra habitacional, que ha sido totalmente desconocida hasta el momento, debe nombrarse al arquitecto Daniel Pérez Fuentes. Sus obras muestran una fascinación por el mundo de formas de la vanguardia, pero no le es suficiente trasmitirlo tal cual llega, sino que lo personaliza, adaptándolo a los requerimientos de un público ávido de novedades y que quiere construir un entorno feliz. Pérez

Fuentes parece intentar definir un lenguaje moderno propio, dotado de más recursos que los planteados por las vanguardias europeas, pero siempre relativamente acotado. La voluntad de dinamismo lo lleva a ensayar asimetrías, a provocar el colapso del volumen mediante la ubicación de vanos en las ubicaciones más comprometidas. Trabaja para la clase media que se construye sus viviendas en los barrios de Pocitos (Fig.II.D.176 a 179)y frente al Parque Rodó (Fig.II.D.180).

Fig.II.D.176. Vivienda sobre la calle C. Williman.

Fig.II.D.177.Grupo de viviendas sobre la calle Echevarría.

Fig.II.D.178. Vivienda en calle Tomás Diago.

Fig.II.D.179. Viviendas en calle R. Graseras 662.

Fig.II.D.180. Vivienda sobre la Av. Gonzalo Ramírez s/n esq. Calle Joaquín Requena.

En la Ciudad Vieja de Montevideo, el Arq. Pérez Fuentes realiza dos edificios de apartamentos de pequeño porte, donde demuestra una vez más su solvencia en el uso de un lenguaje no ascético pero igualmente comprometido con las ideas de modernidad.

Fig.II.D.181. Calle Piedras 234 a 238.

Fig.II.D.182. Inmueble calle Piedras.

En los dos inmuebles que realiza en la calle Piedras recurre al planteo de tipo avión, abandona prácticamente el uso de la curva y se consagra al uso de la línea recta y

quebrada, acercándose a las realizaciones de la vanguardia racionalista.

II.D.C.b. Jorge Caprario.

La obra de Jorge Caprario se mueve entre un romanticismo nacionalista con raíces literarias y un modernismo personalista que manipula de una manera muy particular los recursos compositivos de la vanguardia. Comenzó los cursos en la Facultad de Arquitectura en 1915 a la edad de 19 años y egresó en el año 1920.

Fig.II.D.183. Proyecto de Arco de Triunfo realizado por el estudiante Jorge Caprario, con el Prof. Arq. Fernando Capurro. (Publicado en Revista Arquitectura de Enero 1921).

Su edificio más notable, que responde a un programa industrial y comercial, aparece como una estructura llena de sugerencias expresivas. Se trata de la sede de la firma de producción y venta de alfombras “Assimakos”, ubicada en la avenida Italia 4143.[54] (Fig.II.D.184 a 188). Su extensa fachada, desarrollada sobre dos calles, se compone de una manera bastante híbrida y particular. En un primer vistazo, el conjunto presenta dos partes muy integradas, pero también diferenciadas por su aventamiento (Fig.II.D.184). Por un lado, un sector principal sobre la avenida Italia,

[54] La empresa cerró hace varios años y el edificio ha sido abandonado y será demolido.

destinado a la exhibición de alfombra, con grandes ventanales sobre la calle (Fig.II.D.186) y, por otro, un componente sobre la calle lateral que se separa visualmente del primero por la sombra que produce el cilindro esquinero que articular ambos sectores (Fig.II.D.187). Por otra parte, el componente principal sobre la avenida Italia, también muestra dos componentes, uno visiblemente centrado en el acceso, que oficia de eje de simetría, con un remate en forma de torre observatorio y el otro, ubicado a su lado izquierdo, mantiene una continuidad total de las aberturas, de tal manera que sólo se identifica como componente diferenciado a la altura del pretil que se curva siguiendo la conformación del remate del cilindro esquinero.

Fig.II.D. 184 a 188. Edificio “Assimakos”. Fábrica y venta de alfombras en avenida Italia 4143.

Fig.II.D.184. Vista general

Fig.II.D.185. Marquesina con cartel identificador.

Fig.II.D.186. Fachada sobre la avenida Italia.

Fig.II.d.187. Componente esquinero.

Fig.II.D.188. Componente de acceso.

En la planta baja, el eje de simetría se identifica también con la geometría del cilindro definiendo accesos a sus lados[55]. La apariencia monumental del componente se pierde

[55] A la manera de Le Corbusier en la Maison Cook.

a nivel del acceso por su división en cinco partes, de tal manera que, paradójicamente, la entrada adquiere un carácter doméstico (Fig.II.D.188).

A nivel del primer piso, se define un plano de grandes dimensiones donde se anuncia el nombre de la empresa, con una grafía muy “streamline”, que se complementa con un trabajo ornamental de arabescos, círculos de diferentes radios y líneas sinuosas, elaboradas con una técnica de horadado del plano que constituirá una característica de una parte de la obra de Caprario. La culminación de este eje se realiza según un tratamiento ornamental cuya composición triangular se eleva sobre el nivel del pretil y revela, con la misma técnica del horadado, una flor y una figura femenina. Ese plano ornamentado esconde el remate en forma de templete observatorio que remite a experiencias místicas del antihistoricimo y del expresionismo de comienzos del siglo XX (Fig.II.D.185).

Como contrapartida de este componente hipersemantizado, el resto de la composición se mantiene en un alto grado de abstracción, siguiendo incluso las características de loa que podría identificarse con una arquitectura moderna de tipo industrial. Los grandes ventanales de la planta baja tenían como objetivo mostrar las alfombras al público que circulaba por la calle, en el caso de la fachada sobre la avenida Italia, así como los procesos de fabricación, en el caso de la calle lateral.

Sin embargo, en otros momentos, Caprario parece regocijarse en cuestionar los criterios proyectuales de la modernidad. Ya sea en el componente de acceso ya analizado o en el cilindro que resuelve la esquina que, en su planta superior, se define como una estructura trilobulada.

El horadado de las superficies con motivos abstractos y figurativos, ya sea para conformar arabescos o bien tallos o pétalos de flores, es característico de su obra y permite atribuirle las dos viviendas ubicadas en la calle Durazno 1670[56]. Una vez más, la obra presenta una gran simplicidad con una fachada plana apenas horadada por los vanos correspondientes a dos ventanas y dos puertas. La composición es totalmente simétrica y las proporciones absolutamente apaisadas. Sin embargo, las ventanas, de importantes dimensiones, no son horizontales, sino cuadradas y el remate no es horizontal sino definiendo una especie de “doble serliana”.

Fig.II.D.189.Dos viviendas en la calle Durazno 1670. Arq. Jorge CAPRARIO.

En el centro de la composición se ubica una estrella que también va a formar parte de su retórica en los edificios construidos en los alrededores del parque denominado “Juan Zorrilla de San Martín”. Es allí donde, seguramente inspirado por el célebre escritor, desarrolla una expresión moderna que pretende trascender el carácter universalista, para buscar raíces nacionales. Se inspira, entonces, en la obra del llamado “poeta de la patria” y, particularmente, en su obra más conocida, el “Tabaré”.

En el edificio denominado justamente “El Indio”, ubicado en la esquina de la avenida José Ellauri y la calle Leyenda

[56] Actualmente, el único nombre que figura en la fachada es el del constructor Angel Sarubbo.

Patria, Caprario no duda en relegar los aspectos funcionales y el buen asoleamiento a un segundo plano, para dedicar la fachada de la proa, que mira al Norte, a una enorme imagen del indio montado sobre un caballo en actitud beligerante (Fig.II.B.190). El caballo parece surgir de las llamas y todo el conjunto se realiza de una manera bastante particular, en la medida que se trata de trazos que se definen por huecos horadados en la fachada que, al mismo tiempo actúan como ventilación de locales de servicio.

El edificio se mueve dentro del lenguaje moderno con alusiones muy explícitas. Tal es el caso de la estrella que guía el camino del indio, que no deja de recordar la imagen de la estrella que representa a la arquitectura en el Manifiesto Fundacional del Bauhaus de Feininger (Fig.II.D.191). Asimismo, la volumetría general, mantiene un aire expresionista acentuado por los balcones macizos curvos[57] que rematan en la proa con reminiscencias mendehlsonianas del Observatorio de Einstein.

Su admiración por la máquina lo lleva a ubicar los garajes en la planta baja y a proponer cerramientos vidriados, de modo que los automóviles se observan desde la calle como objetos en un escaparate (Fig.II.D.192). Difícilmente se encuentre, en el Montevideo de los años 30´, una obra con un mayor compromiso con los ideales de la modernidad y que muestre mayor admiración por el mundo de la máquina. Sin embargo, en una especie de demostración de su compromiso con la nacionalidad, en el portal de ingreso diseña un trabajo de herrería que representa una vez más el fuego. Cualquier ciudadano no necesita detenerse demasiado para

[57] En la fachada que da al parque los antepechos macizos fueron mutilados, para dar lugar a barandas poligonales de aluminio. A pesar del compromiso de los propietarios hacia el edificio, la voluntad de visuales hacia el parque fue más fuerte que la pureza de la imagen.

reconocer que la forma de esa llama reproduce el contorno del Uruguay.

Fig.II.D.190 a 194.Edificio “El Indio”. Avenida Ellauri y calle Leyenda Patria. Arq. Jorge CAPRARIO.

Fig.II.D.190. Vista general.

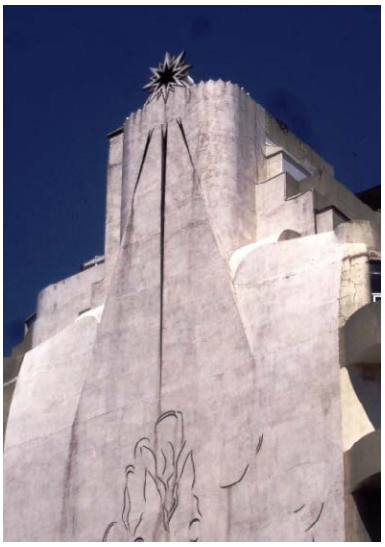


Fig.II.D.191. Vista fachada Norte con remate en la estrella

Fig.II.D.192. Garages vidriados y llama de donde sale el Tabaré cabalgando.

Fig.II.D.193. Portal de ingreso con herrería simulando llamas

Ese proceso de amalgamiento entre un lenguaje moderno de aspiraciones internacionales y elementos formales provenientes de fuentes culturales uruguayas continúa en el edificio “Las Mariposas”, ubicado sobre la calle Leyenda Patria, a escasos metros del anterior.

El volumen es muy simple y todas las tensiones son horizontales. Las ventanas se definen a la manera moderna: son de hierro y apaisadas. Los balcones también se desarrollan horizontales y rematan en curva. Esta vez, sin embargo, el antepecho es más bajo y se completa con una baranda de hierro ornamental, trabajada con motivos inspirados en las mariposas (Fig.II.D.194 a 198).

Fig.II.D.194 a 198. Edificio “Las Mariposas” en la calle Leyenda Patria 2880. Arq. CAPRARIO. Jorge.

Fig.II.D.194. Vista escorzada.

Fig.II.D.196.Sucesión de balcones.

Fig.II.D.197.Cilindro decorado con mariposas.

Fig.II.D.195. Vista general.

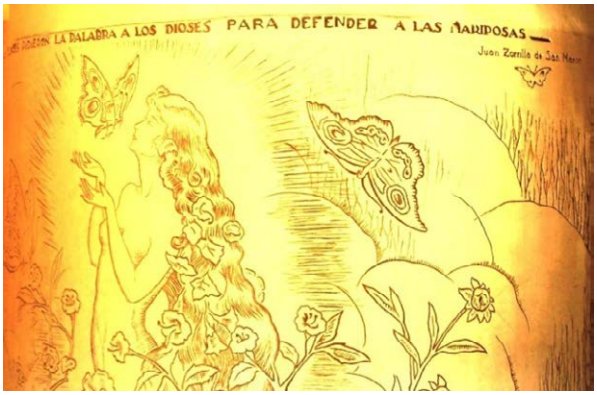


Fig.II.D.198. Cilindro en el garaje con verso de Zorrilla de San Martín.

La composición muy apaisada se estructura en base a un eje de simetría enfatizado por unos cilindros que se proyectan sobre la fachada y que aportan la superficie necesaria para delinear motivos ornamentales, una vez más basados en las mariposas (Fig.II.D.194 a 196).[58]

[58] Una vez más, Caprario ironiza con respecto a los postulados funcionalistas, en la medida que estos volúmenes cilíndricos, elementos principales de la composición general, albergan baños vinculados al área social.

En la planta baja, y en un intento de monumentalización de la máquina, Caprario realiza un planteo característico de la modernidad europea, al proponer un único gran espacio de acceso en el que confluyen tanto las personas como los automóviles. Seguramente, el humo del escape de las máquinas de los años 30´contrarrestaba con la bucólica imagen de las mariposas y el verso que Zorrilla de San Martín que motiva el edificio y Caprario reproduce sobre el cilindro que alberga los ascensores:

> “Una ves (sic) las flores pidieron la palabra a los dioses para defender a las mariposas” (Fig.II.D.198).

Al igual que en Le Corbusier, la naturaleza y la producción industrial, la necesidad de aire y verdor y su coexistencia con el automóvil, el énfasis en los valores espirituales, culturales y humanos se encuentran en la base de la obra de Jorge Caprario.

Poca atención ha dedicado la historiografía moderna a la obra de este arquitecto que muy tempranamente estaba buscando raíces propias, en la mitografía que construye el Romanticismo de Zorrilla, tratando de reivindicar al indio que fuera exterminado, no ya por los españoles, sino por los primeros representantes de la nacionalidad. Este trabajo adquiere especial relevancia en un momento en el que, como respuesta a la modernidad avasallante, todavía estaba presente el americanismo de Rodó y de la arquitectura neocolonial española en la que pareció encontrar su expresión.

En el entorno del Parque Zorrilla de San Martín, Caprario realiza otros dos inmuebles que, si bien muestran una gran unidad con los dos edificios anteriormente mencionados, ya

comienzan un proceso de abstracción. En las viviendas apareadas de la calle Blanca del Tabaré[59] se observa un mayor grado de abstracción: las aberturas han ganado en dimensión dejando áreas macizas escasas que igualmente se cubren con motivos florales, con un trabajo de labrado que muestra una flor gigantesca que, como era de esperar, reproduce la imagen de una rosa. Ya se plantean aquí algunos temas de tratamiento de proporciones y de escala que también son característicos de una parte de la obra de Jorge Caprario.

Fig.II.D.199 a 202. Viviendas en calle Blanca del Tabaré.

Fig.II.D.199

Fig.II.D. 201.

Viviendas apareadas en Blanca del Tabaré 2940. Vista general y acceso.

Fig.II.D. 201. Inscripción con el nombre del arquitecto y del constructor.

Fig.II.D.202. Viviendas apareadas en calle Blanca del Tabaré 2950.

Ese proceso de abstracción se afianza en el conjunto de cuatro viviendas ubicado sobre la calle J. Benito Blanco (Fig.II.D.203 y 204) realiza un planteo absolutamente simétrico donde la cornisa superior refuerza la deuda con la historia, en tanto algunos detalles como las buñas

[59] El nombre de la calle, “Blanca del Tabaré”, obviamente también proviene de la obra de Zorrilla de San Martín y designa a la pareja del personaje principal.

horizontales en las jambas de las ventanas refieren más bien a repertorios maquinistas alineados con la vertiente streamline.

Fig.II.D.203 y 204.Viviendas sobre la calle Juan Benito Blanco 661 a 667 (Año 1932[60]).

Una vez más se observa en esta obra el muy particular manejo de las proporciones que realiza el Arq. Caprario. El volumen, ubicado sobre un terraplén, permite una definición unitaria de las cuatro viviendas que alberga. La composición es absolutamente simétrica y los vanos son pequeños, trasmitiendo la idea de una suerte de “casa de muñecas”. Aleros y dinteles de puertas y ventanas alteran parcialmente la lectura de esas proporciones, dando lugar a dos puertas extremadamente altas en el eje de simetría, en un juego característico de varias obras de Caprario, que pasa muy fácilmente de la monumentalidad a la miniaturización en la misma obra.

Su adhesión a la vertiente streamline se vuelve más evidente en el edificio que construye más cerca del mar, en la esquina de las calles F. Solano Antuña y F. Vidal. (Fig.II.D.205 y 206). Es allí donde toma de una manera más directa las referencias náuticas. Ya sea desde el mar, con su remate esquinero en forma de mástil, o bien desde lugares más cercanos con sus balcones curvos y barandillas

[60] Dato proporcionado por su propietaria.

de hierro, todo remite al mundo náutico como una invitación al viaje, como la imagen de una feliz experiencia de vida.

Fig.II.D.205 y 206. Edificio en la esquina de las calles F. Solano Antuña y F. Vidal.

En la vivienda de la calle Pedro Berro 682, el Arq. Caprario realiza una propuesta sumamente original en la cual trabaja con huecos y volúmenes volados utilizando de una manera diferente los recursos compositivos modernos. Por un lado toma el bow - window característico del Art-Déco y lo ubica sobre el espacio de acceso e invadiendo la calle. No se trata por cierto de un volumen liviano, que levite ingrávido protegiendo a las personas que pasan debajo de él. Por el contrario, se trata de una especie de roca que se manifiesta en toda su pesantez y amenaza con caer sobre quien desee ingresar (Fig.II.B.207 y 208).

Por otra parte, el paralelepípedo moderno parece levantarse sobre pilotis, pero a dos niveles de altura, y sólo queda a la vista uno de ellos, sumamente esbelto en el cual propone, en lugar de capitel, un cono truncado invertido que aparece como una especie de pebetero donde podría flamear la llama que está presente por ejemplo, en el edificio “El Indio”.

Fig.II.D.207 y 208.
Vivienda en la calle Pedro Berro 682.

Sin lugar a dudas, revisten un interés particular las interrelaciones entre interior y exterior, y el recorrido que se genera para llegar al acceso. Tal como fuera señalado, el ingreso se produce en un espacio estrecho, debajo del pesado bow - window. Allí se toma la escalera, cuyo giro está jalonado por el esbelto pilar de un nivel y medio. Luego del giro, se produce una apertura visual y espacial que modifica totalmente la vivencia. Una vez más, los cambios bruscos de escala caracterizan el manejo proyectual de Caprario.

Pocos arquitectos han podido expresar de manera tan clara como Jorge Caprario las ambigüedades de una época en la que el proyecto de arquitectura se concebía sintetizando de una manera sumamente personal las preocupaciones sociales.

II.D.C.c. Newton Laconich.

Entre los arquitectos que desarrollaron una producción importante en la década del 40´ se destaca el paraguayo Newton Laconich, quien realiza una serie de obras en la ciudad de Montevideo que marcan una singular manera de utilizar el repertorio de formas de la modernidad. Ingresa

en la Facultad de Arquitectura en el año 1929, a los 19 años y egresa en el año 1934[61].

En uno de sus primeros edificios, recurre a la imagen de la proa de barco, y se constituye en el más fiel exponente de Laconich en la tendencia streamline.

Fig.II.D.209. Edificio de oficinas. Av. Rondeau 1437. (1939, ampliación 1949).

Fig.II.D.210. Inscripciones del nombre del arquitecto en los muros de sus obras: a. labrada en revoque; b.letras en bronce sobre granito negro, c. letras en bronce sobre ladrillo de prensa.

Desarrolló su actividad más prolífera en el programa habitacional. Tuvo una clientela interesante que le permitió desarrollar una actividad importante en el campo de la vivienda para las clases medias y altas. Si bien realiza numerosas viviendas individuales, son sus edificios de apartamentos que identifican su obra, ya que utiliza un repertorio limitado de formas que contribuyen a dar un carácter muy personal y reconocible. Trabajó en diferentes áreas de la ciudad de Montevideo, fundamentalmente en el Centro y en Pocitos, pero siempre en predios más o menos similares, de entre 10 y 12 metros de frente. Las soluciones parten del común deseo de satisfacer la necesidad de ostentación de una burguesía incipiente que

[61] Según Ficha de Estudiante proporcionada por la Bedelía de la Facultad de Arquitectura.

aspiraba a más y de mostrar una opulencia hacia afuera que era muy bienvenida en las clases medias montevideanas.

Ese concepto se traduce en arquitectura en la utilización de ciertos recursos que maneja con gran destreza. En realidad desarrolla una serie acotada de elementos que combina en sus obras. En este sentido actúa como un clásico que intenta definir un estilo a través de la repetición, pero también como un moderno en la medida que pretende trabajar con una serie limitada de partes.

En los edificios de la calle Tacuarembó y de la Av. Uruguay utiliza el mismo partido formal, que lleva, esta vez al edificio de apartamentos, la estética streamline con un componente central que avanza como si fuera una cabina de mando y unos balcones a cada lado que hacen las veces de alas.

II.D. 211. Calle Tacuarembó 1543.

II.D.212. Avenida Uruguay 1232. SICARDI y LENHARDT, Contratistas.

En ambos casos hay una preocupación por enfatizar la horizontalidad y el dinamismo, ya sea cortando el antepecho y generando una franja, o bien terminando el antepecho

macizo a mitad de la altura y agregando una baranda metálica compuesta por dos delgadas bandas horizontales de metal.

Los mismos recursos utiliza en otros edificios de menor altura, ubicados también en el centro de la ciudad, con algunas diferencias fundamentalmente en el remate del edificio, donde ya no aparece una cornisa fuere, sino que la composición se deja más abierta seguramente para compensar la menor altura (Fig.II.D.213 a 217).

Balcones y aberturas constituyen los elementos formales caracterizantes de la actividad de Newton Laconich. Además de las formalizaciones en forma de ala de avión, también ensaya las formas en ángulo recto y las amplias curvas que desarrollarán en planteos posteriores.

Fig.II.D.213.Calle Canelones 879.

Fig.II.D.214. Calle Paraguay 1079.

Fig.II.D.215.Julio Herrera y Obes 1266.

Fig.II.D.216.Bvar Artigas 3905. PASQUALE, Juan. Constructor.

Fig.II.D.217. Bvar. Artigas 3841 y 3843. LOCATELLI, P. Constructor.

Al comparar las vivienda ubicadas en la calles Nueva Palmira, El Viejo Pancho y Luis lamas, se observa cómo Laconich va realizando pequeñas modificaciones en el repertorio streamline a los efectos de acentuar las tensiones horizontales. En la casa de la calle Nueva Palmira (Fig.II.D.218) el balcón todavía sale del bow window cilíndrico, si bien el antepecho y la cornisa lo rodean totalmente. En cambio, en las viviendas de la calle Viejo Pancho (Fig.II.D.219) y de la calle Luis Lamas (Fig.II.D.220) prolonga la baranda del balcón de modo de rodear el cuerpo curvo separando claramente el alzado en dos partes, dando mayor intensidad a la tensión horizontal.

Fig.II.D.218.Vivienda en calle Nueva Palmira 2236.

Fig.II.D.219.Vivienda en calle El Viejo Pancho 2486. SANTORO, Nicolás, Empresario.

Fig.II.D.220.Vivienda en calle Luis Lamas 2812.E. RISCHEWSKI, contratista.

En la esquina de las calles Martín C. Martínez y Porongos, tiene la oportunidad de intervenir sobre varios padrones y, en lugar de realizar una propuesta unitaria, de mayor presencia urbana, se remite a actuar por adición definiendo cada uno de los padrones por separado y articulando los diferentes elementos de su repertorio formal (Fig.II.D.222) con algún detalle afín a las vanguardias como la ventana esquinera (Fig.II.D.221) o bien mostrando ciertas preocupaciones urbanas al ubicar un espacio intermedio entre el dominio privado y la calle como sucede en la vivienda de M. C. Martínez 2736 (Fig.II.D.223 y 224).

Fig.II.D.221 y 222. Viviendas en la esquina de las calles Martínez y Vilardebó. Arq. LACONICH, N., PASQUALE, Juan, Constr.

Fig.II.D.223 y 224. Vivienda en la calle Martín C. Martínez 2736 y 2738. Arq. LACONICH, N., PASQUALE, Juan, Constr.

Sin embargo, en términos generales, se identifica claramente la personalidad del arquitecto, cuya coherencia expresiva también se mantiene cuando desarrolla programas de oficinas y comerciales.

Fig.II.D.225.Edificio comercial en calle San José 1015. Arq.LACONICH, N.; Constructor ANDRADE, José M.

Fig.II.D.226. Edificio comercial en la calle Convención 1415. Arq. LACONICH, Newton. Contratista SICARDI y LEHNARDT.

No es de extrañar que en el menú de recursos formales, Newton Laconich incluya algunas elementos con claras referencias a los estilos históricos. Es el caso de las barandas con balaustres que maneja sin realizar ninguna otra variante en el resto de la expresión del edificio, demostrando el carácter absolutamente intercambiable de las piezas compositivas que utiliza (Fig.II.D.227 y 228). Incluso, en el edificio de la avenida J. Rondeau

(Fig.II.D.229), utiliza los dos tipos de recursos: balaustrada en el primer nivel y balcones del tipo ala de avión en los niveles superiores.

Fig.II.D.227. Palacio Río Negro. Calle Río Negro 1216.

Fig.II.D.228. Calle San José 1025. MUAPE Hnos. y MASASFERRO, Empresarios.

Fig.II.D.229. Avenida Rondeau 1410.

En uno de los pocos edificios en esquina que diseña, utiliza recursos pertenecientes a diferentes familias expresivas. Por un lado, en la fachada principal, sobre la calle Joaquín Requena (Fig.II.D.230), despliega los balcones abarrilados con balaustres que muestra en el Palacio Río Negro y en otros edificios céntricos. En cambio, la fachada sobre la calle E. V. Haedo muestra una fachada maciza con tres hileras de ventanas, dos de ellas sobre un volumen apenas saliente. Lo que resulta realmente sorprendente es que, en ese contexto, de balcones con balaustradas, cornisas y molduras, la esquina se resuelva con dos ventanas en ángulo, unidas por un dintel moldurado. De esta manera, Laconich muestra que no hay una postura contraria a los criterios vanguardistas, sino simplemente que se siente en la libertad de elegir aquéllos que considera más oportunos en cada momento.

Fig.II.D. 230, 231 y 232. Edificio en Joaquín Requena 1647. Arq. LACONICH, Newton. ANDRADE, Contratista.

Fig.II.D.230. Fachada calle Joaquín Requena

Fig.II.D.231. Vista esquina.

Fig.II.D.232. Ventanas en esquina

Más allá de la incorporación del tratamiento ornamental, la arquitectura de Newton Laconich también se aleja de las versiones más ortodoxas en su búsqueda de una cierta “monumentalidad doméstica” y de la imagen del “edificio-palacio”. Esa imagen se trabaja a varias escalas. Por un lado, a la escala general del edificio, que debe aparecer ostentosa, para lo cual utiliza fundamentalmente los balcones abarrilados o las balaustradas. Pero también muestra una preocupación por la imagen a escala del peatón, que se presenta con una severidad poco común que, sin embargo, no trasciende la escala doméstica. A esa imagen contribuyen, sin duda, el revestimiento de granito negro y las puertas en metal trabajado alternando tratamientos brillantes en hierro cromado, con superficies martelinadas. Tal como se puede apreciar, si bien la estructura compositiva se repite, variando solamente en la mayor o menor superficie opaca que asigna a la parte batiente de la abertura, maneja también una serie acotada de motivos ornamentales. El uso de aros y semicircunferencias, como gestos amplios se reiteran en composiciones muy elaboradas. (Fig.II.D.233 a 241).

Fig.II.D.233 a 241. Puertas de acceso a los edificios de Newton Laconich.

Fig.II.D.233.Palacio San José. Calle San José 821

Fig.II.D.234.Palacio Sarmiento. Av. Sarmiento

Fig.II.D.235. Palacio Rondeau. Av. Rondeau 1410

Fig.II.D.236.San José 1021 y 1025.

Fig.II.D.237.Palacio Río Negro. Calle Río Negro 1216.

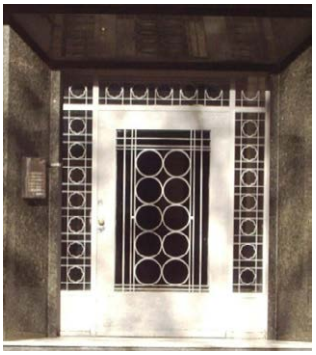


Fig.II.D.238.Avda. Uruguay 1232.

Fig.II.D.239.Bulevar España 2106.

Fig.II.D.240.Bulevar Artigas 4325.

Fig.II.D.241.Calle Paraguay 1079.

Además, los elementos de accionamiento muestran unas dimensiones desproporcionadas que harían pensar en una caja fuerte, salvo por las partes vidriadas del cerramiento. Newton Laconich interpreta los deseos de las clases acomodadas en términos de una cierta aparatosidad, cuya expresión más clara aparece en esos portales de acceso a

los edificios, siempre encuadrados en planos revestidos de granito negro y realizados contrastando superficies metálicas y vidrio.

En el Palacio Sarmiento y en el Palacio Rodó, reemplaza los balcones en forma de alas por otros que muestran amplias curvas, cuyos antepechos también se tratan con franjas lineales y cuyas barandas metálicas se ven interrumpidas por detalles ornamentales que, nuevamente, retoman el motivo de la flor.

Fig.II.D.242 y 243. Palacio Sarmiento y Palacio Rodó. Av.Sarmiento 2311 y 2331 (1945).

Fig.II.D.242.Vista general de los dos edificios.

Fig.II.D.243. Detalle balcones abarrilados.

En el edificio de la calle Soriano 825 (Fig.II.D.244) ensaya una doble lectura. Los balcones son rectos, ocupan todo el ancho de la fachada, están formados por un antepecho bajo y una baranda de hierro, formada por delgadas líneas horizontales. Sin embargo, por detrás, la fachada del edificio muestra dos bow - windows curvos que no sólo recuerdan los recursos expresivos utilizados por Newton Laconich, sino también la estética streamline.

En el edificio de la calle San José (Fig.II.D.245), ya no hay una doble lectura: esa horizontalidad ya se inscribe en la geometría del ángulo recto, mostrando una mayor afinidad con la arquitectura moderna. Sin embargo, reaparecen las rosas en las barandas. Con un balcón similar, que no ocupa la totalidad de la fachada resuelve el edificio de menor porte ubicado sobre el bulevar España.

Fig.II.D.244.Soriano 825. Gori & Molfino Contratistas.

Fig.II.245. San José 821.

Fig.II.D.246.Bulevar España 2106.

Es de hacer notar que, cuando el arquitecto se enfrenta a la realización de edificios de menor escala, o incluso, de viviendas unifamiliares, la solución parece provenir directamente de sus edificios de apartamentos.

En su afán de experimentación, Laconich incorpora a su catálogo la cubierta inclinada de tejas, recurso expresivo que se asocia a un cierto pintoresquismo localista y que hibridiza con los recursos formales del streamline, de las vanguardias o incluso de lenguajes con deudas con la historia como sucede en varios inmuebles de vivienda colectiva e individual.

Fig.II.D.247. 248 y 249.Edificio en Bulevar Artigas 2991.

Fig.II.d.250. Vivienda sobre Luis A. de Herrera 2457.

Fig.II.D.251. Vivienda sobre Bulevar Artigas 4325

Fig.II.D.252. Edificio en Bulevar Artigas 3065 y 3067.

Fig.II.D.253. Vivienda sobre Av. Agraciada s/n

Fig.II.D.254 y 255. Edificio en Av. 26 de marzo 3164.

Sobre el Bulevar Artigas, Newton Laconich construye dos viviendas de grandes dimensiones, donde pone de manifiesto

su capacidad para integrar en un solo objeto aportes provenientes de diferentes repertorios formales. En un ejercicio compositivo de gran interés conviven balcones con antepechos estriados y barandas de hierro que mantienen el motivo de la rosa, con otros de balaustres de hormigón. Asimismo se observan las ventanas esquineras de la arquitectura moderna con las ventanas repetidas en serie que utilizó Wright en sus casas de la pradera.

Fig.II.D.256.Bulevar Artigas 4101. LARRAYA & ANDRADE, constructores.

Fig.II.D.257 A 259.Bulevar Artigas 4101.

Fig.II.D.257.Vista general.

Ç

Fig.II.D.258. Portón de garaje.

Fig.II.D.259. Escalera monumental.

En el caso del residencial de Bulevar Artigas y Juan Paullier (Fig.II.D.257 a 259) el arquitecto apuesta a la horizontalidad y propone un basamento de servicios sobre el cual se asienta una casa con aires wrightianos. Sin embargo, las barandas, las aberturas y la escalera exterior que da acceso al nivel superior tiene la marca característica de Laconich.

En áreas centrales realiza dos edificios con programas mixtos que integran áreas comerciales y de trabajo en las plantas inferiores con áreas habitacionales en los pisos superiores. En ambos casos, el arquitecto se asegura de mostrar una lectura que permita identificar claramente cada uno de los usos, en una suerte de adaptación del ordenamiento del alzado de Sullivan (Fig.II.D.260 y 261).

Fig.II.D.260.Local comercial y edificio de viviendas en la Avenida Uruguay 912 y calle Convención 1490. Juan Pasquale, Constructor.

Fig.II.D.261. Local industrial y edificio de apartamentos en calle Soriano 817 y 819.

En ambos casos dispone un basamento muy abierto con amplias vidrieras, que ocupa la planta baja y el primer nivel. Luego dispone una marquesina importante que da paso al tramo superior destinado a viviendas.

En el edificio de la Avenida Uruguay (Fig.II.D.260), dispone tres niveles destinados a habitación que, inteligentemente, divide en cinco tramos alternando los tramos 1, 3 y 5 de balcones con balaustradas con los sectores 2 y 4 tratados como volúmenes salientes tratados con franjas de pilastras continuas en vertical que culminan en una cornisa. Al llegar al remate superior, se observa que los tramos retrasados 1, 3 y 5 se continúan y aparecen como el apoyo de toda la fachada cuya culminación se concreta en una débil cornisa ornamental. En el edificio de la calle Soriano (Fig.II.D.261), ubicado entre medianeras, sobre la cornisa – balcón dispone tres niveles iguales para luego culminar con un apartamento que cierra la composición en altura un gran balcón reafirmado con una potente cornisa.

El “Biarritz Palace” sintetiza apenas el lenguaje que venía desarrollando, manteniendo la forma de los balcones, pero sin ornamentación incorporada y tratando las superficies con ladrillo visto.

Fig.II.D.262 a 264. Edificio Biarritz Palace en Leyenda Patria 3118. Arq. Newton Laconich con los arquitectos Saldún – Mato. (Figura en fachada).

Fig.II.D.262.Vista escorzada.

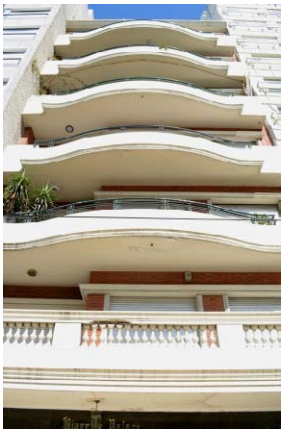


Fig.II.D.263. Vista alzado.

Fig.II.D.264. Portal.

Hacia 1950 realiza, varios edificios, donde toma como referencia el rascacielos neoyorkino art-déco de los años 20´ y lo reformula mediante un drástico cambio de escala. Por un lado, toma el tema del impulso ascensional acentuado mediante el empleo de estrías verticales (Fig.II.D.265y 266). En otras ocasiones utiliza, además, el remate en aguja, a la manera del Chrysler o del Empire State, llegando a productos un tanto caricaturescos (Fig.II.D.267 y 268).

Fig.II.D.265. Edificio en Av. Uruguay 1120. Actual Edificio Tribunales.

Fig.II.D.266. Edificio Phillips. Av. Uruguay 1287 (1949).

Fig.II.D.267 y 268. Edificio sobre la Av. 18 de julio. Vista general y detalle de remate sobre azotea.

En su producción de los años 50, cuando la modernidad europea, traducida en un lenguaje más abstracto, ya se estaba generalizando en el ámbito arquitectónico, también Newton Laconich va progresivamente dejando de lado su retórica característica y se lo ve en la búsqueda de una expresión más austera, más abstracta. Incluso, con la incorporación del ladrillo de prensa en el tratamiento de fachadas, y por la vasta asimilación que tuvo ese material en la arquitectura nacional, podría estar dando indicios de un acercamiento hacia una arquitectura más “uruguaya” que se extiende tanto a sus proyectos para edificios de oficinas como para edificios de viviendas.

Fig.II.D.269 y 270. Edificio Palace en calle San José 1280. (Atribuido a Arq. Newton LACONICH por el autor).

Fig.II.D.269 Vista general.

Fig.II.D.270 Vista puerta de ingreso.

Fig.II.D.271 y 272. Edificio Royal Palace en 21 de setiembre 2713. Arq. Newton Laconich.

Fig.II.D.271. Vista general.

Fig.II.D.272 Vista puerta de ingreso.

Fig.II.D.273 y 274. Edificio Empire Palace en calle República 1749. Arq. LACONICH, Newton.

Fig.II.D.273. Vista general.

Fig.II.D.274. Vista puerta de ingreso.

Tal como ya se señaló, la obra de Newton Laconich, vasta como la de pocos técnicos locales, muestra una enorme coherencia expresiva y esa coherencia se basa en la repetición de ciertas piezas que se traducen en barandas, tratamientos superficiales en los balcones, motivos ornamentales en las aberturas. No sería correcto decir que la obra se resuelve como una especie de mecanismo de partes intercambiables. Sin embargo, es posible señalar que, sobre una base volumétrica que actúa como fondo, siempre es posible identificar algunos elementos formales que se agrupan para definir núcleos con cierto sentido que, a la manera de los sintagmas en el lenguaje gramatical, identifican el lenguaje de Newton Laconich. Antepechos, barandas, balaustradas, ventanas de ángulo, bow windows

curvos se repiten en múltiples ejemplos, en forma idéntica o con mínimos cambios como si quisiera contribuir a la construcción de un estilo del siglo XX (Fig.II.D.275 a 290).

Fig.II.D.275. Edificio calle Paraguay 1079.

Fig.II.D.276.Edificio en Bulevar Artigas 3905.

Fig.II.D.277.Edificio en Avenida Uruguay 1232.

Fig.II.D.278.Vivienda en calle El Viejo Pancho 2486.

Fig.II.D.279. Palacio Sarmiento.

Fig.II.D.280.Vivienda en Bulevar Artigas 4325.

Fig.II.D.281. Vivienda en Bulevar Artigas 4101.

Fig.II.D.282. Vivienda en Calle Julio Herrera y Obes 1266.

Fig.II.D.283. Avenida Garibaldi 2736.

Fig.II.D.284. Vivienda en Bulevar Artigas 4325.

Fig.II.D.285. Vivienda en Bulevar Artigas 4101.

Fig.II.D.286. Calle Martín C. Martínez 2748.

Fig.II.D.287. Calle Joaquín Requena 1647.

Fig.II.D.288. Avenida Agraciada 3335 y 3337.

Fig.II.D.289. Edificio calle Río Negro 1214.

Fig.II.D.290. Calle Joaquín Requena 1647.

De alguna manera, esas partes significativas que se repiten en la arquitectura de Laconich recuerdan cuando Tafuri señalaba que el aspecto esencial de la vanguardia fue justamente la necesidad de adoptar los métodos de la

industria en la expresión artística, ensamblando partes aparentemente inconexas.

Seguramente una de las características de estas Modernidades Híbridas es que, por más importancia que se otorgue a la técnica y a los modos de producción seriados, incluso a nivel de los procesos de diseño, nunca se llega a renunciar completamente al propósito creativo de la tarea del arquitecto y, por lo tanto, nunca se renuncia a la visión artística de la arquitectura.[62] En este sentido, las Modernidades Híbridas comparten la misma posición que los expresionistas, que los constructivistas rusos e incluso que Le Corbusier, para quien la "emoción" que despierta una obra de arquitectura es justamente el aspecto que la distingue de la mera construcción.

II.E. Los Edificios - Palacio.

Fachada Auditorio Nelly Goitiño (Ex Cine Eliseo). Arq. RUANO, R.

[62] Debe señalarse que no toda la vanguardia dejó de lado este objetivo creativo. Más bien es un rasgo definitorio de la Nueva Objetividad alemana.

II.E.A. El concepto de Palacio y la antimonumentalidad de la arquitectura moderna ortodoxa.

El concepto de “palacio” está ligado a la arquitectura desde la Antigüedad y designa aquel edificio singular construido para las personas que se distinguen del resto del grupo social, ya sea trate de gobernantes, nobles o sacerdotes.

En base a la jerarquía social de quien lo habitaba, el propio edificio también se conforma de modo de distinguirse del resto del tejido residencial, ya sea por su tamaño, por su ubicación, por algunas características propias de la construcción, como los materiales utilizados, la ampulosidad de sus ambientes y todo aquello que se puede resumir en la palabra “lujo”. En términos generales, la construcción debía trasmitir ideas tales como riqueza o poder y se asociaba a una persona o al colectivo que se halla detrás de la institución representada.

Prácticamente hasta el siglo XX, las inquietudes proyectuales se centraban en los edificios destinados a quienes ejercen el poder, ya sea civil, religioso o militar, en la medida que, al comunicar los ideales y aspiraciones sociales, consumían el mayor esfuerzo intelectual y creativo, así como también los recursos materiales del grupo social.

Será la arquitectura moderna de la década del 20´ la que, al abrazar los ideales socialistas, decida programáticamente, por primera vez, centrar su atención en la resolución de los temas que siempre se vieron relegados: fábricas, oficinas y viviendas para el pueblo.

Al plantear la idea de una sociedad sin clases, no había lugar a palacios ni a edificaciones de ninguna naturaleza especial. Por el contrario, todos tendrían derecho a viviendas confortables que se deducirían del análisis funcional y que, por sus comodidades y por la calidad de sus servicios, se asimilarían a palacios, gracias a las posibilidades de la industria. La disciplina arquitectónica dedica sus esfuerzos a lograr ese objetivo.

“Une maison, un palais” dice Le Corbusier y define sólo dos tipologías de vivienda para su Ciudad Contemporánea. Agregará una tercera en su posterior Ciudad Radiante y centrará su foco proyectual en el Centro Cívico de rascacielos de cristal destinados a actividades terciarias, evidenciando su postura anti-monumento, que es la de toda la modernidad racionalista ortodoxa.

En su afán por rebelarse contra todo lo que provenía del pasado, la arquitectura moderna dejó de lado el cúmulo de sensaciones que subyace en la idea de carácter de las arquitecturas anteriores y, en particular, en la grandilocuencia con la que se expresaban las instituciones en el Eclecticismo Historicista.

Tal como se señalara anteriormente, las plantas y las vistas tridimensionales de las ciudades ideales muestran que, en la estructura de zonas, lo que se enfatiza es el núcleo de rascacielos de cristal, ya sea en su posición central en la Ciudad Contemporánea o como cabeza de la antropomórfica planta urbana de la Ciudad Radiante. Son esas imágenes del rascacielos de cristal las que reemplazan al palacio tradicional en la ciudad moderna.

En el mismo sentido, Van Doesburg en “Los 17 puntos de la arquitectura neoplástica” dedica uno de ellos a “lo monumental” y señala:

> “La nueva arquitectura, en lugar de ser monumental, es una arquitectura de transformación, de ligereza y de transparencia.”[63]

Si bien, siguiendo el enfoque racionalista e internacionalista de la modernidad ortodoxa, se quiso imponer en el resto del mundo esa misma imagen para las instituciones, en el resto del mundo la idea tradicional de “palacio” mantuvo su vigencia y se siguió designando con ese nombre a los edificios sede de las instituciones que representan a la sociedad.

Es bastante elocuente que, hacia 1930 los dos concursos de arquitectura más importantes fueran para dos sedes institucionales: en 1927 el Palacio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra y en 1931 el Palacio de los Soviets en Moscú.

No es de extrañar que las propuestas modernas fracasaran estrepitosamente en ambas instancias, quedando de manifiesto que, en ese momento, la sociedad moderna no se conformaba con las versiones abstractas de los paralelepípedos de cristal. Por el contrario, en ambos casos, los proyectos ganadores pusieron de manifiesto que la monumentalidad y el deslumbramiento visual, en el sentido tradicional, todavía se mantenían como valores socialmente establecidos que, además, se seguían asociando con los estilos históricos y, en particular, con los

[63] VAN DOESBURG, Theo: “17 puntos de la arquitectura neoplástica” En http://arquiteorias.blogspot.com/2010/02/17-puntos-de-la-arquitectura.html

lenguajes derivados de la clasicidad en sus diversas manifestaciones.

Con los edificios culturales construidos en la década del 20´ sobre el denominado National Mall de Washington, las estaciones del metro de Moscú inaugurado en 1935, e incluso el Palacio Legislativo de Montevideo, inaugurado en 1925, quedaba demostrado que la arquitectura moderna no había penetrado a nivel institucional y que la opción del clasicismo se mantuvo vigente en diversas partes del mundo en versiones híbridas, con referencias más o menos textuales, que pueden asimilarse a una tercera vertiente del Art-Déco, contemporánea de la vertiente maquinista o streamline.

En el caso de Uruguay, siguiendo la tendencia historiográfica internacional, autores como el arquitecto Leopoldo Artucio han pretendido establecer una relación entre el quiebre institucional de 1933 y el renacimiento de ciertos repertorios formales clásicos. Sin embargo, un análisis más o menos detenido muestra que prácticamente no se produjo una ruptura, sino que esa veta formal nunca se había extinguido totalmente. No hay en el Uruguay de los años 30 ninguna acción desde el poder político tendiente a impedir ningún tipo de manifestación arquitectónica. Por el contrario, son varias las iniciativas a nivel institucional, fundamentalmente desde las empresas estatales, que se mantienen ajenas a las influencias historicistas.

Seguramente la notoria frecuencia con que se recurre a las formas vinculadas al pasado, señala un nuevo vuelco del gusto popular, que debe leerse más como un capítulo vinculado a la moda que a cualquier ideología política.

La divergencia de caminos entre el gusto popular y la vanguardia arquitectónica queda demostrada en la masiva aceptación social de la imagen del Palacio Legislativo, inaugurado en 1925, y de la sede central del Banco de la República Oriental del Uruguay, recién inaugurado en 1938, luego de catorce años de trabajos[64]. Se trata en ambos casos de referentes urbanos, proyectados con claras referencias historicistas, cuya imagen se considera igualmente adecuada para trasmitir los logros del modelo de sociedad moderna gestado según los ideales batllistas. No hay duda que, al evocar valores sociales permanentes de signo positivo, ciertos elementos formales y criterios compositivos de los estilos clásicos se conservan con gran fuerza en los sedimentos resultantes de los procesos de decantación de la memoria colectiva.

En ese sentido, tampoco es menor el hecho que se asignara la denominación de “palacio” a cualquier edificio de viviendas de cierto porte y de cierta jerarquía de construcción, confirmando que, tanto a nivel institucional público como a nivel privado, se estaban materializando ciertos imaginarios colectivos siguiendo pautas proyectuales, como el uso de la escala monumental - que integra compositivamente varios niveles - y de algunos patrones históricamente reconocidos, como las composiciones simétricas y, sobre todo, el uso más o menos exhaustivo de un catálogo de formas pertenecientes a repertorios clásicos. En síntesis, interesa destacar que reaparece en la arquitectura el tema de la relación entre imitación y creación.

[64] Ver “La casa central del Banco de la República Oriental del Uruguay” en http://www.brou.com.uy/c/document_library/get_file?uuid=b14cbfa0-5b88-4686-a3a9-5c3a9ae374d9&groupId=10164

II.E.B. La vigencia de los estilos clásicos y de la imitación como proceso creativo y metodología proyectual.

La arquitectura moderna ortodoxa no sólo planteó un sistema de formas, sino que también se propuso cambiar radicalmente la metodología de proyectación que se había impuesto de manera más o menos similar en todo el mundo, según el modelo de la Escuela de Bellas Artes de París desde su fundación pero, sobre todo, a lo largo del siglo XIX.

Su apoyo conceptual debe buscarse en la doctrina de la imitación cultivada históricamente desde la Antigüedad hasta comienzos del siglo XX y que sólo sufriera una interrupción durante la Edad Media. No se trató nunca, por cierto, de una copia servil de modelos anteriores, sino de interpretaciones creativas que fueron forjando la historia de las artes y de la literatura, fundamentalmente a partir del Renacimiento.

Refiriéndose a la pintura, Joshua Reynolds[65] (1723-1792), hablaba de la imitación de los maestros en el sentido de analizar su interpretación de las diferentes temáticas abordadas que, en definitiva, no era otra cosa sino una interpretación de la naturaleza. De esa manera se constata que la obra de arte no consiste en copiar los detalles y deformaciones de la naturaleza sino, por el contrario, de imaginar y representar el ideal de belleza que ella encierra. La imitación no esclaviza sino que, por el contrario, se ubica en el verdadero origen de la invención:

[65] Artista y pensador del siglo XVIII, Primer Presidente de la Royal Academy de Inglaterra, fundada durante el reinado de Jorge III, donde brindó una serie de conferencias entre 1769 y 1990 que fueron recogidas bajo la denominación de “Discursos”.

> “Estoy convencido,…., que sólo a través de la imitación se produce variedad e incluso originalidad de invención. Voy más lejos; incluso el genio,…, es hijo de la imitación”.[66]

El concepto de imitación ni siquiera implicaba el conocimiento directo de los ejemplos originales. Por el contrario, a los efectos de forjar la imagen ideal en el artista era preferible trabajar a partir de las referencias trasmitidas oralmente, de modo que, para el caso de la arquitectura, el difícil acceso a los modelos griegos no fue impedimento para un regreso al clasicismo.

Los relevamientos realizados a partir del siglo XVIII, la mejora en los sistemas de representación, así como la posibilidad de hacer copias impresas permitieron una difusión más precisa y eficiente de los modelos de la Antigüedad. El siglo XIX posee ya los medios para reproducir edificios consagrados. De todos modos, si bien el Eclecticismo Historicista, en la producción corriente, hizo un uso de los estilos históricos que fue considerado como frívolo e irreverente por la historiografía, raramente reprodujo edificios de una manera exactamente igual.[67]

La modernidad ortodoxa caricaturiza la situación y habla de la imitación como un acto intelectual servil y bastardo, absolutamente contrario a sus objetivos y a su metodología proyectual que, como se dijo anteriormente, pretende

---

[66] REYNOLDS, Joshua (1723-1792): A Discourse VI. Seven Discourses On Art. Delivered to the Students of the Royal Academy on the Distribution of the Prizes, December 10, 1774, by the President. Ver edición en internet http://www.authorama.com/seven-discourses-on-art-8.html Traducción A. de B. (Texto original en inglés: I am, on the contrary, persuaded that by imitation only, variety, and even originality of invention is produced.//I will go further; even genius, at least what generally is so called, is the child of imitation).

[67] Aunque deben señalarse algunos casos de réplicas totales como el Feldherrnhalle de Munich, copia exacta de la Loggia dei Priori de Florencia y varias construcciones en jardines ingleses a partir del siglo XVIII.

inventar la solución adecuada a cada caso particular. La idea moderna – desarrollada, por ejemplo, en el Bauhaus - de un método científico, supone una solución particular para cada problema y pretende derivar la forma de las condicionantes del programa.

Sin embargo, del análisis de la producción moderna, se deduce que las soluciones no son tan exclusiva ni irrepetiblemente personales y, sobre todo, que tampoco se ha prescindido tan radicalmente de la imitación, en la medida que es posible establecer una genealogía de la arquitectura moderna, donde unas obras refieren a otras y se puede identificar la ascendencia de un arquitecto sobre otro. Tal como señala Mario Carpo,

> "…la imitación, expulsada abusivamente del acto creativo, reaparece en el acto interpretativo donde todos se preocupan por encontrar "la influencia" de un arquitecto sobre otro".[68]

En este contexto, si se relativiza la originalidad de la propuesta moderna y se valora sin prejuicios la experiencia del historicismo, no debería llamar tanto la atención que, ante la búsqueda de ciertos valores monumentales, los repertorios clásicos vuelvan a cobrar fuerza hacia 1930.

En efecto, en tanto producto de la Naturaleza, los valores de internacionalismo y atemporalidad de la sensibilidad clásica estaban fuera de discusión. Ya en el siglo XVIII, el ya nombrado Sir Joshua Reynolds, al referirse al "Arte de la Pintura" (con mayúscula) parece estar hablando de la sensibilidad clásica como la expresión artística que

[68] CARPO, Mario: "Topos, stéréotype, cliché, clone". En "Le futur du classique". L´architecture d´aujourd´hui" Nº 343. Nov. Déc. 2002. Pág. 44.(Traducción A. de B.)

aparece como “verdadero hijo de la naturaleza”, fuera de toda moda, de toda vicisitud temporal o geográfica:

> “Si bien las artes mecánicas y ornamentales pueden sacrificarse ante la Moda, ésta debe ser totalmente excluida del Arte de la Pintura; el pintor nunca debe confundir este desafío caprichoso con el verdadero hijo de la naturaleza; debe despojarse de todo prejuicio respecto a su época y país; debe ignorar los ornamentos locales y temporales, y observar sólo aquellas costumbres generales que están en todos lados y son siempre las mismas”.[69]

El retorno al clasicismo siempre se ha fundamentado en un necesario regreso a los orígenes, como una reacción contra lo superfluo y lo contingente. Con ese argumento es posible entender la reacción del Renacimiento respecto al Gótico Tardío y la del Neoclasicismo respecto del Barroco – Rococó. Sin embargo, esa austeridad primigenia, ese ideal supuestamente compartido por todos, o bien es una quimera o bien dura poco y enseguida se tiñe con el personalismo de los artistas.

Así sucedió también con el regreso al clasicismo de la década del 30´. En muchos casos, se lo podría ver como una necesidad de disciplinamiento frente a los supuestos excesos del Art-Déco poligonal[70] y también contra las corrientes de vanguardia. Sin embargo, la mayoría de las

[69] REYNOLDS, Joshua (1723-1792): Discourse III. Delivered to the Students of the Royal Academy on the Distribution of the Prizes, December, 14, 1770, by the President Seven Discourses On Art. Ver edición en internet http://www.authorama.com/seven-discourses-on-art-5.html Traducción A. de B. (Texto original en inglés: However the mechanic and ornamental arts may sacrifice to fashion, she must be entirely excluded from the art of painting; the painter must never mistake this capricious changeling for the genuine offspring of nature; he must divest himself of all prejudices in favour of his age or country; he must disregard all local and temporary ornaments, and look only on those general habits that are everywhere and always the same”.)

[70] Aunque como se vio anteriormente, el Art Déco poligonal presentaba diversas motivaciones que iban de lo frívolo a lo trascendental.

veces, no dejó de ser una oportunidad para utilizar una vez más un repertorio ya probado y aceptado por quienes deseaban poner de manifiesto cierta grandilocuencia expresiva. Debe señalarse, además, que lejos de ser una manifestación local, se encuadra en un fenómeno de carácter internacional que, desde la historiografía, se ha emparentado frecuentemente con cambios políticos ocurridos en la década de 1930.

II.E.C. Escenas clásicas montevideanas.

Las insatisfacciones e inquietudes expresivas de comienzos de la década del 30´ se evidencian en varios edificios montevideanos donde los recursos decorativos novedosos, ya sea de la corriente zigzag como de la corriente náutica o streamline, se hibridizan con otros elementos claramente vinculados con los estilos históricos.

Así, por ejemplo, en el inmueble de la avenida Gonzalo Ramírez 1465, sobre una volumetría simple, donde las aberturas ligeramente apaisadas se recortan sobre un plano de fachada sobriamente tratado con revoque imitación y apenas rematado en una débil cornisa, la imaginación del autor se aplica al tratamiento de un balcón con nuevas propuestas ornamentales que combinan la abstracción art-déco con las balaustradas clásicas (Fig.II.E.1 a 4).

En el inmueble de la calle Carlos Roxlo 1311, mientras un bow - window vidriado en planta alta se apoya sobre una marquesina moldurada y se remata con un pretil tratado con balaustres, la planta baja se destaca con un severo plinto de granito negro. En la calle J. Barrios Amorín, sobre un austero palacete italiano con sus aberturas en arco de medio punto, se aplican barandas, rejas y aberturas en

herrería ornamental con motivos geométricos de aires náuticos (Fig.II.E.5 a 7).

II.E.1 a 3. Inmueble en Av. Gonzalo Ramírez 1465.

Fig.II.E.1. Balcón con referencias híbridas.

Fig.II.E.2. Decoración moderna.

Fig.II.E.3. vista general.

Fig.II.E.4. Vivienda en calle Carlos Roxlo 1311.

Fig.II.E.5 a 7. Inmueble en calle J. Barrios Amorín 1466. Arq. Fernando A. Ferrería (aparece en la fachada). Constr: García Otero, Butler y Pagani.

Fig.II.E.5. Vista planta alta.

Fig.II.E.6.Balcones

Fig.II.E.7.Portón

Iniciada la década del 30´, el afán de monumentalidad y el recurso a la historia van a adoptar modalidades diferentes, cuya diferencia estriba en la manera cómo se utilizan esos repertorios del pasado, o sea, de qué manera se pone en juego el recurso de la imitación que las metodologías modernas de proyectación pretendieron abolir definitivamente.

Además de varias de las obras de Newton Laconich analizadas anteriormente, hay otras construcciones donde los motivos de la vertiente poligonal o streamline se combinan con otros que remiten a la historia.

Bajo el signo de la modernidad, la utilización de los elementos de los repertorios clásicos es realizada con mayor o menor libertad con respecto a sus referentes. En términos generales, los elementos utilizados, la manera de utilizarlos y la gramática que les da cohesión depende del técnico, del programa del que se trate y, sobre todo, de la atmósfera que se quiere trasmitir a través del edificio. Pocas veces los arquitectos se han preocupado tanto por crear una imagen impactante, por generar un escenario para la vida urbana que se imponga por sí mismo y sea reconocido por los ciudadanos.

La ciudad es considerada un enorme teatro donde actores, ciudadanos, peatones, trabajadores, desarrollan la gran obra que es la vida moderna. Como las telas pintadas de los escenarios renacentistas, la arquitectura, a través de sus fachadas, adquiere un carácter ilusorio que varía según el ambiente que se quiere trasmitir, desde uno más severo, pasando por otro más neutro, hasta llegar a uno más jovial.

A la manera de las escenas serlianas, las combinaciones de elementos clásicos y modernos definen tres atmósferas, que apenas se diferencian por el uso de determinadas proporciones o por aspectos del repertorio formal aparentemente secundarios como son las barandas y pretiles.

Se individualiza así una corriente principal, probablemente la que realiza un uso más textual de los recursos clásicos y de las gramáticas provenientes del Renacimiento, del

Manierismo y del Barroco, que se asimila a la “Escena Dramática ó Escena de la Comedia” de Sebastiano Serlio, donde el arquitecto italiano traduce la esencia de la comedia italiana del Renacimiento, como síntesis entre el deseo de rescatar, para el teatro, la clasicidad del Humanismo y, al mismo tiempo, acercarla al gran público.[71] En ella reproduce una calle cualquiera de la ciudad del Cinquecento donde confluyen arquitecturas góticas y del primer Renacimiento. Por la maleabilidad de los elementos de los repertorios clásicos, esta escena se traslada fácilmente al ambiente montevideano de los años 30´ y se vincula tanto a equipamientos e instituciones como a programas habitacionales.

Por otra parte, se observan una serie de obras que, dentro de la sobriedad general, integran elementos ajenos al repertorio clásico, fundamentalmente trabajos de herrería ornamental con formalizaciones inspiradas en el mundo de la naturaleza que dan como resultado una atmósfera más festiva, menos severa y que, por lo tanto, se puede asimilar a la Escena Campestre de Serlio y que es utilizada casi exclusivamente en programas habitacionales.

Por último, la Escena Trágica surge de la sensación de vacío provocada por la ausencia de ornamentación aplicada en un contexto compositivo absolutamente clásico. Por su severidad, los arquitectos recurren a este tipo de escena fundamentalmente – aunque no exclusivamente - para dar carácter a programas institucionales.

[71] http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/teorhistescenic/renacimiento.html

II.E.C.a. Para una escena dramática.

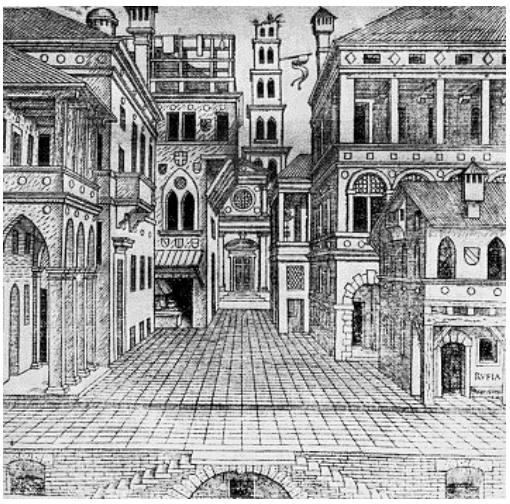


Fig.II.E.8.Escena de la comedia, según Sebastián Serlio.

De la misma manera que la escena serliana de la comedia o drama está compuesta por fachadas de casas comunes que podrían ubicarse en cualquier ciudad italiana de su época, los edificios que configuran esa misma escena a nivel montevideano refieren en todo momento a los lenguajes clásicos de cualquier época y lugar (Fig.II.E.8). De la misma manera que a fines de la década del 20' las expresiones modernas en arquitectura confluyen hacia el Racionalismo purista-neoplástico como versión predominante, en la década del 30´, las versiones historicistas optan por referir fundamentalmente a antecedentes italianos renacentistas y manieristas, aunque no exclusivamente, tal como se verá más adelante.

Con mayor o menor rigor siempre es posible reconocer genealogías que remiten fundamentalmente a las arquitecturas italianas del Renacimiento y sobre todo del Manierismo.

Uno de los casos más característicos es de la sede del diario "El Día", construido hacia 1927, que muestra esa reaparición de la elegancia del Manierismo del siglo XVI

que estará presente en numerosas realizaciones de los años 30´ y 40´. De la misma manera que en varias villas palladianas, el ordenamiento tripartito se ve jalonado por una loggia con columnas corintias de escala monumental en el piano nobile. Sin embargo, el acceso se realiza por el basamento almohadillado y será desde el interior que se acceda al piano nobile por una importante escalinata (Fig.II.E.9 y 10).

Fig.II.E.9 y 10. Sede Diario El Día en la Av. 18 de Julio 1297 - 1299. Arq. NOBOA-COURRÁS, Diego (Actualmente reciclado como casino).

El arquitecto siente la necesidad de apoyar el discurso arquitectónico en el poder evocador de ciertos íconos formales provenientes de los estilos clásicos, como los balaustres y, sobre todo, las columnas con sus capiteles que generalmente adquieren dimensiones colosales y que tienen un claro objetivo demostrativo. Se trata de elementos discursivos claros y directos para expresar el beneplácito de la sociedad uruguaya por los logros alcanzados en cuando transcurren 100 años de vida independiente.

En el mismo año 1927[72] se registra el inicio de una obra emblemática que establece una articulación entre el Art-Déco y la arquitectura monumentalista de los edificios –

[72] Según MARGENAT, Juan Pedro en “Arquitectura art-déco en Montevideo (1925-1950)”.Pág. 118. Impresión MERCUR S.A. (1994).

palacio en una versión muy despojada. Se trata del Edificio Mac Lean de los arquitectos Jorge Herrán y Luis Crespi.

Muestra un ordenamiento muy clásico con un basamento en granito negro pulido, luego una estructura de tres pisos unificada por un sistema de pilastras colosales, y un remate en forma de cornisa. El sector principal intermedio muestra además unas modulaciones en el tratamiento de los paños en los intercolumnios que muestran un ordenamiento en vertical, con tres tipos diferentes de aberturas, balcones sobre el basamento y bajorrelieves sobre el último antepecho (Fig.I.E.11 a 13).

Fig.II.E.11 a 13. Edificio Mac Lean en calle Solís 1531 y 1533. Arq. Jorge HERRÁN y Luis CRESPI[73].

Fig.II.C.11.Vista general.

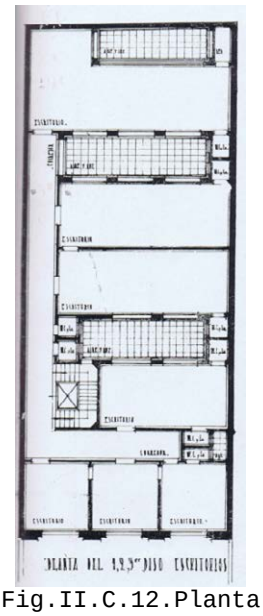


Fig.II.C.12.Planta tipo.

Fig.II.C.13. Detalle puerta

La integración artística del Art-Déco se halla presente en la actuación mesurada de un talentoso escultor como Antonio Pena (1894-1947) en los bajorrelieves y del artista Guillermo Laborde en las puertas. Es interesante observar que, en sus intervenciones, los motivos ornamentales se

[73] Fotos extraídas de Revista Arquitectura Nº 174 Mayo / Junio 1932. Pág. 129 y 131.

mantienen dentro de la figuración, pero ya no muestran la elegancia y la paz de los paisajes bucólicos, sino una síntesis clásica de personajes mitológicos provenientes de la Grecia arcaica[74].

Fig.II.E.14 y 15. Bajorrelieves de Antonio Pena

Fig.II.16, 17, 18 y 19. Puertas metálicas con trabajos de Guillermo Laborde.

En el edificio Mac Lean, se expresa la voluntad de trasmitir las mismas sensaciones pero manejando aspectos compositivos, fundamentalmente las proporciones, manteniendo la abstracción de las formas del racionalismo moderno.

El concepto moderno ortodoxo que promueve la abstracción y al despojamiento de las formas se presenta como una fuerza poderosa e invisible que se va internalizando en los cerebros de técnicos e idóneos y va cambiando las modalidades expresivas de las fachadas montevideanas.

[74] Ver DI MAGGIO, Nelson en “Antonio Pena: revisión del escultor uruguayo en el MAC” http://www.lr21.com.uy/cultura/288040-antonio-pena-revision-del-escultor-uruguayo-en-el-mac.

Es ese continuo devenir entre formas clásicas reales, transformadas e imaginadas que se desarrolla una nueva retórica que es rápidamente adoptada en todo tipo de programas arquitectónicos, pero sobre todo para aquellos que tradicionalmente imponen respeto o que deben trasmitir seguridad.

Las sedes bancarias, así como algunos servicios públicos adquieren la imagen poderosa, casi religiosa, del lugar donde ocurren cosas importantes o donde se guardan tesoros y reliquias.

Fig.II.E.20. Actual sede del Instituto Nacional de la Juventud sobre la Av. 18 de julio 1453.

Fig.II.E.21.Ex sede de la Dirección Nacional de Alimentación sobre la Av. Uruguay

Fig.II.E.22. Banco de la República Oriental del Uruguay. Sucursal Cordón en la Av. 18 de Julio 1581.

En todos los casos, los elementos clásicos forman parte de una composición que es inconfundiblemente de su época, ya sea por la modalidad compositiva o por la tecnología que se utiliza. Tal como expresaba Reynolds, no hay voluntad de reproducir un edificio en particular, tampoco parece haber una voluntad de regresar al Eclecticismo Historicista, sino de retomar sus valores de monumentalidad y de evocación de un pasado supuesta e indiscutiblemente glorioso.

A nivel de las tipologías habitacionales, los arquitectos recurren muchas veces a los repertorios clásicos para definir el escenario de la vida urbana. Como en Rodó, la voluntad de desvincularse del internacionalismo maquinista se traduce en un regreso a la latinidad y al humanismo, de

tal manera que no es extraño que se observen alusiones a la serenidad renacentista o a la elegancia manierista.

Fig.II.E.23.Vivienda sobre Bvar. Artigas.Ing. CAVESTANY.

Fig.II.E.24.Vivienda en la esquina del Bvar. Gral. Artigas 4546.

Fig.II.E.25. Vivienda en Av. Luis P. Ponce 1588. DE LOS CAMPOS, PUENTE, TOURNIER, Constructores.

En general, la volumetría es simple y se caracteriza por volver a expresar la macicez con un tratamiento en base a revoque, algunas veces bajo la fórmula denominada “imitación”, que da una superficie apenas rugosa y con destellos provocados por los pequeños trozos de mica que contiene. Los vanos se recortan, pero ya no son de proporciones decididamente apaisadas como indicaban los códigos de la modernidad racionalista ortodoxa, sino más bien cuadrados o delicadamente rectangulares.

Sobre esa base de formas simples, neutra y atemporal, es posible identificar una serie de elementos tendientes a definir una especie de “código de la ostentación”. Se trata de una serie de piezas intercambiables, que se van

combinando en función del grado de representatividad y del tipo de atmósfera que se quiera lograr.

Como si estuvieran en exhibición en los escaparates de una tienda de lujo, los basamentos almohadillados, los tímpanos triangulares o con arcos escarzanos sobre las aberturas, las molduras en forma de volutas, los balcones de balaustradas, los dinteles quebrados del barroco, las pilastras monumentales, las cornisas molduradas se eligen y se incorporan a la vivienda, de acuerdo con el gusto y el poder adquisitivo del cliente.

Los elementos formales de los repertorios clásicos funcionan como los artículos de las grandes marcas contemporáneas, que ofrecen sus perfumes, sus prendas, sus relojes como productos exclusivos, pero al mismo tiempo no únicos, sino más o menos accesibles a un determinado público, dando lugar a una especie de “democratización del lujo”, en la medida que, si se accede a alguno de esos productos, ya se pertenece al grupo privilegiado y se forma parte de la comedia de la ciudad. Desde la mansión para las clases acomodadas, pasando por la vivienda para las clases medias y hasta los edificios de apartamentos de pequeña escala para la burguesía floreciente, los elementos del repertorio clásico van conformando el nuevo escenario de la vida moderna.

Si se tuviera que definir un elemento caracterizante de toda la Escena Dramática, no cabe dudas que sería el balaustre, ese elemento de la arquitectura del Humanismo italiano del Quattrocento, que fuera puesto en valor por Bramante y Miguel Ángel.

Si bien hay formalizaciones muy diversas, nunca se presenta solo y su formalización puede asimilarse, en general, a la de una vasija, pero también podría remitir a un cierto antropomorfismo. En efecto, si las volutas del jónico remiten al peinado femenino, ¿por qué no es posible pensar que la recurrencia a este elemento se justifique por el hecho que la forma bulbosa de los balaustres –tan similares a los peones del ajedrez – remite a la figura humana y, en particular, a la figura femenina?

Fig.II.E.26.Dos viviendas en calle P. de María 1126 y 1128.

Fig.II.E.27. Vivienda en calle J. Barrios Amorín 1162.

Fig.II.E.28 y 29. Edificio en la calle Francisco Solano Antuña 2727 y 2731 y edifico en la calle Francisco Solano Antuña 2665. Arqs. BOUZA, GONZÁLEZ FRUNIZ, CARLOMAGNO.

Fig.II.E.30.Edificio en la Av. Uruguay 1445.

Fig.II.E.31.Edificio en Avenida Brasil 2775.

Fig.II.E.32. Inmueble en calle Soriano 1077 y 1079.

Los balaustres aparecen como motivos recurrentes en fachadas de edificios públicos y de viviendas individuales, así como de edificios de apartamentos en sus diferentes tipologías, desde los edificios de dos niveles altos a los edificios en altura con una estructura de pisos donde, la incorporación de recursos expresivos utilizados en períodos históricos anteriores, presenta desafíos compositivos de

gran interés. En efecto, resulta muy elocuente el hecho que también en la tipología del edificio en altura se incorpore el lenguaje clásico, contribuyendo de esta manera a conformar la escena de la comedia moderna (Fig.II.E.27 a 33).

No se debe desconocer que, bajo el influjo de las Escuelas de Bellas Artes, ya las formalizaciones del Eclecticismo Historicista se habían aplicado en las principales ciudades norteamericanas a las tipologías de rascacielos, en un intento por seducir a los inversionistas y a los ciudadanos en general.

Fig.II.E.33. Edificio en calle Minas 1285 y 1287

Fig.II.E.34. Edificio en calle Canelones 1100.

Fig.II.E.35. Edificio en calle Ing. Luis P. Ponce 1543.

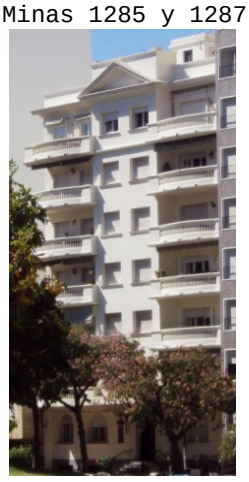


Fig.II.E.36. Edificio en Bvar. Benito Blanco.

Fig.II.E.37.Edificio en calle Maldonado 1409. Arq. W. GUERRA MARI, VÍCTOR R.Blanco.

Fig.II.E.38.Edificio en Av. Agraciada 3387. (Año 1948) Arqs. JAUREGUY, QUIJANO; Ings. Contratistas SIRI, MORANDI, TRUCCO, CLERC.

Fig.II.E.39. Edificio en calle J. Barrios Amorín 1531 y 1535.

Fig.II.E.40. Edificio sobre Avenida Constituyente.

Fig.II.E.41. Edificio en calle Fco. Solano Antuña 2930. Arq. HERRÁN, Teófilo. Empresa de Construcciones Ing. E. CRSIPO AYALA.

También en Montevideo, los primeros edificios en altura, construidos en la segunda década del siglo XX se vistieron de motivos formales tomados de la historia. Por lo tanto, tal como se ha señalado anteriormente, esta nueva irrupción hacia 1930, podría leerse como una convergencia de aquellas primeras manifestaciones hacia un vocabulario formal que aparece como insoslayable: el que se define por las formas derivadas de los estilos clásicos (Fig.II.E.33 a 41).

Si bien los elementos de los repertorios italianos de los siglos XVI y XVII son las predominantes, la influencia que ejerce la cultura francesa en la primera mitad del siglo XX todavía permanece intacta y, aunque los métodos proyectuales de la Escuela de Bellas Artes estuvieran perdiendo prestigio, la propia ciudad de París seguía siendo considerada como sinónimo de lujo y distinción.

Llevados por el afán de ostentación, algunos edificios montevideanos retoman la tipología habitacional del París haussmaniano en lo que refiere al remate del edificio en forma de mansarda, sin importar que las proporciones de los edificios de París sean absolutamente diferentes (Fig.II.E.42 a 46).

Fig.II.E.42 y 43. Edificio en Av. Gral. Rondeau 1576

Fig.II.E.42. Vista general

Fig.II.E.43. Portal

Fig.II.E.44 y 45. Edificio en Bvar. 21 de setiembre 2511. Arq. CASELLA, Juan A.

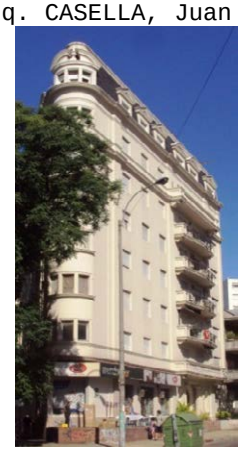


Fig.II.E.44. Vista general.

Fig.II.E.45.Portal.

Fig.II.E.46. Edificio en Av. Constituyente

Manteniendo los rasgos del lenguaje clásico, se observan algunas formalizaciones que muestran hibridizaciones con las formas de la vanguardia. En el edificio de avenida Brasil 2645, ciertos quiebres sugeridos por la geometría del predio dan origen a volumetrías complejas claramente vinculadas con el Art-déco, filiación que se ve reforzada en el diseño de elementos significativos como el portal de acceso.

Asimismo, surgen manifestaciones curiosas, como el edificio de la calle Guayaquí 3233 donde la fachada avanza como una proa generando una arista en el eje de simetría y donde las balaustradas se aplican a balcones definidos por amplios sectores de circunferencia. La abstracción geométrica de la puerta de entrada completa la hibridación con el Art-Déco (Fig.II.E.47 y 48).

Fig.II.E.47 y 48. Edificio en la calle Guayaquí 323.

Fig.II.E.47. Vista general.

Fig. 49 y 50. Edificio en avenida Brasil 2645. Arqs. SALDÚN MATO.

Fig.II.E.49.Vista general.

Fig.II.50. Ingreso.

Fig.II.E.48.Portal.

Fig.II.E.51. Edificio en calle Pablo de María 1446.

Por último, es interesante destacar la superposición en un mismo edificio, como el de la calle Pablo de María, de una modalidad absolutamente racionalista (hasta industrial), para los primeros niveles y luego una imagen que toma elementos de la historia en los dos niveles más altos (Fig.II.E.51). Esa estratificación que incorpora elementos del pasado parece responder a ciertos códigos funcionalistas de corte moderno que, desde Sullivan, plantean la identificación de una determinada forma con una determinada función. Sin embargo, la propuesta montevideana escapa de las reglas que obligan a mantenerse en la estricta abstracción geométrica, para identificar el

programa de vivienda con una retórica relacionada con los estilos históricos, mientras que el despojamiento racionalista se aplica a las partes del edificio destinadas a actividades comerciales y de servicios.

El edifico de la calle Hidalgos 480 muestra a las claras que ese “código de la ostentación” no se opone ni sustituye a la modernidad de las máquinas, sino que, más bien, la complementa. El altorrelieve del avión que se ubica inmediatamente debajo de las balaustradas recuerda, en tres dimensiones, la página de “Hacia una Arquitectura”, donde Le Corbusier coloca el automóvil y el Partenón.

Fig.II.E. 52 a 54. Edificio en la calle Hidalgos 480.

Fig.II.E.52. Vista general.

Fig.II.E.53.Detalle balcones.

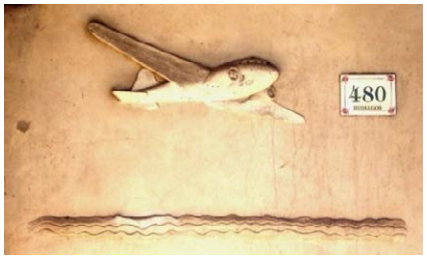


Fig.II.E.54. Altorrelieve con motivo del avión.

Sin embargo, mientras Le Corbusier se preocupa por encontrar la síntesis entre la belleza clásica y la eficiencia de las máquinas en el lenguaje purista, ahora los dos términos permanecen separados y se expresan, cada uno, de forma absolutamente explícita y sin dejar lugar a dudas. La arquitectura moderna ya no es la síntesis de belleza clásica y maquinismo, sino un híbrido en el que es perfectamente posible reconocer ambos términos (Fig.II.E.52 a 54).

También se ve como una manera de distinguirse con respecto a la producción corriente y, en definitiva, como una manera de ostentar una determinada posición social.

II.E.C.b. Para una escena campestre.

Fig.II.E.55.Sebastiano SERLIO: Escena Rústica o Campestre. Extraída de http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/teorhistescenic/renacimiento.html

Entre los decorados para obras teatrales, Serlio imaginó uno que se acomodara a los dramas pastoriles donde la naturaleza aparece en todo su esplendor.

En algunos ejemplos de la arquitectura de los edificios – palacio, se infiere una voluntad de reducir la majestuosidad de los elementos del lenguaje clásico que se logra a través de un cierto ablandamiento, de una disminución de las tensiones y la búsqueda de una imagen más amable, quizás más familiar y hasta divertida, dentro de los límites que imponían las formalidades de la burguesía montevideana de los años 30 y 40.

Fig.II.E.56. Edificio en Bulevar España 2128.

Fig.II.E.57.Edificio en Avenida Brasil 2835.

Fig.II.E.58. Edificio en la esquina de las avenidas Gral. Rivera y 18 de julio.

Si el balaustre era el elemento formal que caracterizaba la escena dramática, ahora será la baranda de hierro ornamental que sustituye o complementa la balaustrada introduciendo una marcada liviandad, una nueva elegancia, una especie de frivolidad que se ubica en las antípodas del compromiso social y de la austeridad moderno ortodoxa.

El inmueble de la esquina de la avenida 8 de octubre y el bulevar Propios se conforma siguiendo las imágenes de las villas palladianas y de los palacetes franceses. El acceso aparece como un componente notable, en la medida que el plano de fachada hace una leve curva convexa que se abre en forma de pórtico con columnas abarriladas y estriadas para conformar un espacio porche de planta elíptica, donde se ubica la escalinata de acceso (Fig.II.E.60 a 63).

Fig.II.E.59 a 62. Inmueble en Av. 8 de octubre esq. Bvar. Propios.

Fig.II.E.59. Fachada sobre Av. 8 de Octubre.

Fig.II.E.60.Detalle Ingreso en exedra monumental.

Fig.II.E.61. Detalle logia en fachada sobre el Bvar. Propios.

Fig.II.62. Detalle baranda balcón en hierro.

Se respira un aire barroco que contrasta con los detalles de las barandas de los balcones en herrería artística que mediante sensuales curvas conforma parejas de pavos reales.

Sin embargo, en la mayor parte de los edificios que integran la herrería decorativa, las barandas son trabajadas sin la representación de motivos figurativos. Se recurre a complejos motivos formados por arabescos entrecruzados que no siguen un orden aparente más allá de la simetría general de cada uno de los paneles. De la misma manera que el uso de motivos clásicos no debe leerse como un regreso a ningún estilo en particular, tampoco la herrería remite a ningún paradigma en particular, sino que más bien contribuye a recrear una atmósfera más relajada que cautivaba a todas clases sociales y que encuentra su lugar de privilegio en las diferentes tipologías habitacionales. Tal vez podría pensarse en un objeto de deseo, un símbolo de status social.

Fig.II.E.63. Vivienda sobre Bvar. Gral. J. Artigas 4227.

Fig.II.E.64. Vivienda en Bulevar España 2483. Arq. C. GONZALEZ VANRELL.FRANCESCHI, REPETTO y STRATTA, Constructores.

Fig.II.E.65. Vivienda en calle Guayaquí 3225. Arqs. Elzeario Boix, E. Boix Larriera.

Fig.II.E.66. Vivienda en Av. Agraciada 3373. Arqs. Directores, GUERRA MARI, H. CLERC, Víctor R.; Empr. Constr Raúl CLERC.

Fig.II.E.678. Vivienda en Av. Dr. Francisco Soca.

Fig.II.E.68. Edificio en Bulevar España 2553 y 2555. Ing. DALL´ORTO y ROCCA; VERANI, H. J.

Fig.II.E.69. Vivienda en calle Francisco Solano Antuña 2735.

La incorporación más interesante se da en el edificio en altura, donde se mantienen los planos limpios de la modernidad y se agregan generalmente algunos acentos que evocan los estilos clásicos. Los diferentes estudios de arquitectura adoptan formas clásicas con mucha libertad pero siempre se observa la composición cerrada que supone un basamento, generalmente más pesado con revestimiento de granito o tratado con un almohadillado, luego la sucesión de pisos con algunas diferencias en el tratamiento de los balcones y aberturas y un remate con cornisa o frontón.

Fig.II.E.70. Edificio en calle Cerro Largo 916.

Fig.II.E.71.Edificio en la Av. 18 de julio.

Fig.II.E.72. Edificio en calle Julio Herrera y Obes 1359.

Fig.II.E.73.Palacio de la Paz en la Av. Brasil 2446.

Fig.II.E.74. Edificio de apartamentos en la calle Cavia 3099.

Fig.II.E.75. Edificio de apartamentos en la calle Pablo de María 1442.

Fig.II.E.76. Edificio de apartamentos en la calle Pablo de María 1469 y 1475.

Se produce un efecto imitación de los recursos formales utilizados por las clases más pudientes, hacia los sectores medios que también podían acceder a una vivienda en las áreas céntricas de la ciudad.

Fig.II.E.77 a 79. Edificio en calle Soriano 1048 y Río Negro 1245.(Año 1950) Arq. ROCCO, Daniel

Fig.II.E.77. Vista general.

Fig.II.E.78. Detalle balcones.

Fig.II.E.79. Vista planta baja.

Es así que se encuentra un inmueble tan fastuoso como la sede de la Embajada de España y una vivienda en un barrio medio de la ciudad, con los mismos motivos formales.

Fig.II.E.80. Vivienda en calle Maldonado 834.

Fig.II.E.81. Sede de la Embajada de España en Montevideo. Ing. CAVESTANY.

Aparte del recurso a los órdenes clásicos, se observa también la incorporación de bajorrelieves, bajo la forma de plaquetas sobre las fachadas, de manera similar a lo que ocurrió en el streamline. Frecuentemente, se reproducirán bajo diferentes modalidades figuras que representan los signos zodiacales.

Fig.II.E.82.Plaqueta en bajorrelieve en edificio de viviendas de Bvar. Artigas 4505.

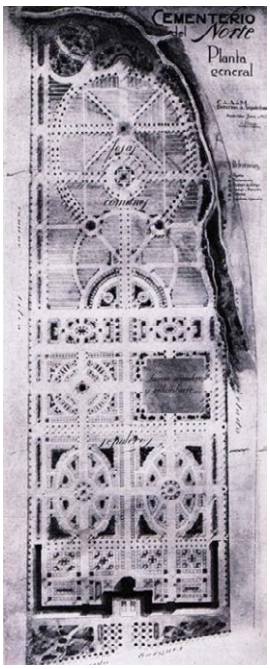
Fig.II.E.83. y 84. Plaquetas en bajorrelieve en el edificio de viviendas de la calle Pablo de María 1469.

II.E.C.c. La escena trágica y el progresivo abandono de la ornamentación incorporada.

La tragedia constituye la obra teatral por excelencia s escenas montevideanas que responden a la tragedia se pueden

manifestar de dos maneras diferentes. Por una parte, a través de la exacerbación del carácter monumental de la composición clásica y, fundamentalmente, a través de su ornamentación que pretende apabullar al espectador a través de una escenografía que, al decir de Boileau “eleva, rapta, transporta”. Por otro lado, la tragedia se deriva del vacío producido por la ornamentación en su estado de ausencia.

En algunas ocasiones, ciertas problemáticas que se plantean al arquitecto estimulan el desarrollo de determinadas respuestas con un determinado carácter trágico. El caso más claro es el del cementerio que, en sí mismo, supone crear el ámbito para desarrollar actividades que ponen al ser humano en contacto con su propia existencia y, sobre todo, con la no existencia, con la muerte.



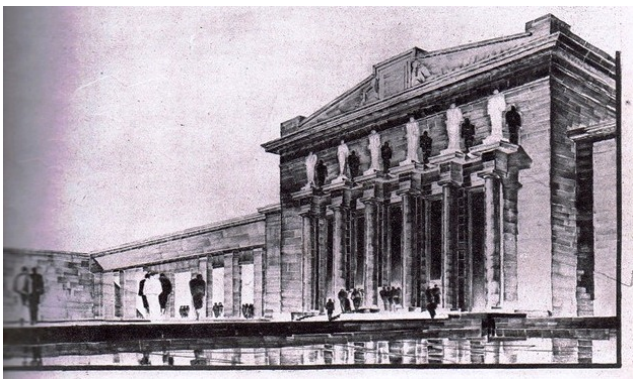


Fig.II.E.85, 86 y 87. Proyecto para el Cementerio del Norte. Arq. E. BAROFFIO[75]

[75] Publicado en “El Ideal” del 6 de setiembre de 1929. Recogido en Revista Arquitectura Número 178 de 1933. Artículo denominado “Homenaje al Arq. Eugenio P. Baroffio”.

En el proyecto publicado en 1929, el Arq. Eugenio Baroffio responde a la problemática planteada en una ciudad moderna que debe agregar servicios como el de crematorio y osario, no contemplados hasta ese momento. El arquitecto toma opciones compositivas absolutamente académicas que se verifican en el trazado de los jardines y, sobre todo, en la construcción de ciertos entornos edilicios de una solemnidad mayúscula que, por otra parte, pretenden encontrar respuesta a la necesidad de una belleza trágica.

De esta manera, la obra "será un verdadero modelo de este género de construcciones y dotará a Montevideo de un lugar para mansión de los muertos, que responda verdaderamente a la población cada día mayor de la ciudad."[76]

Es lógico pensar entonces que, como en otras etapas de la historia, a nivel de los equipamientos urbanos, el afán de novedad se traduzca en buscar el asombro del público a través de la grandiosidad del edificio expresada, además, con la retórica de los estilos clásicos.

Si la escena dramática encontraba sus referentes históricos más cercanos en la arquitectura italiana de los siglos XV y XVI, la escena campestre en la libertad y cierta frivolidad del Rococó del siglo XVIII, la escena trágica, en su exacerbación de las escalas monumentales se aproxima al Barroco.

En este sentido, la actual sala Nelly Goitiño (el ex-cine Eliseo) de los arquitectos Rafael Ruano[77] y Julio Pietropinto, que muestra un pórtico colosal sobre un basamento ahuecado por el ingreso a la sala de

[76] "Homenaje al Arq. Eugenio P. Baroffio". Revista Arquitectura Número 178 de 1933.
[77] El Arq. Rafael Ruano había realizado hacia 1936 el cine Radio City en un lenguaje igualmente monumental pero sin referencias históricas inmediatas.

espectáculos, resulta uno de los ejemplos más elocuentes. Los capiteles de las pilastras se ornamentan con sendos tondos que representan las máscaras de la comedia y la tragedia. El panel retranqueado y curvado del cerramiento frontal se divide en tres partes. La parte inferior está tratada con un reticulado que enmarca quince ventanas cuadradas que iluminan el hall de entrada; la parte intermedia presenta una superficie maciza tratada con un cuadriculado en seis de cuyos módulos se ubican ventanas nuevamente cuadradas; el remate superior está tratado con una escena que muestra una serie de figuras en altorrelieve que remiten al teatro griego.

Fig. II.E.88 y 89. Ex - cine Eliseo. Av. 18 de Julio 930. Arq. R. Ruano y J. Pietropinto. Año 1949[78]

Las proporciones monumentales y la escala grandilocuente escapan absolutamente de cualquier referencia histórica transformando la fachada en una total escenografía.

También los materiales cerámicos aparecen en la expresión de la monumentalidad, en general como material de fondo que permite destacar las columnas o pilastras de dimensiones colosales.

[78] Según Cejas García, Ignacio: “La Máquina del Tiempo”. Existe versión digital en http://www.maquinadeltiempo.net/cines%20de%20montevideo%20d.html

Fig.II.E.90.Edificio de oficinas en calle Cerrito 507. Arqs. STORM y HAEDO TERRA.

Fig.II.E.91 y 92. Edif. de viviendas en calle Canelones 1370. Arq. GARCÍA AROCENA, C.

Fig.II.E.93 y 94. Sede de la ex - automotora Passeggi en calle Colonia 2020.

En los ejemplos anteriores es posible detectar una disminución de la ornamentación aplicada que no debe entenderse como un proceso lineal, ni vinculado a ninguna personalidad en especial, sino más bien como una tendencia que acompaña las demás vertientes que se analizan en el período de estudio.

Con el afán de evitar la muerte total de la ornamentación, muchas veces no se necesitan detalles que puedan equipararse a una referencia historicista, sino que se rescata la imagen general a través de una cornisa o de un arco. Lo que siempre está presente es la sensación de solidez –tan ausente en la arquitectura moderna ortodoxa- y, al igual que en la vertiente streamline, la preferencia por la dirección horizontal.

Fig.II.E.95. Edificio en calle Pablo de María 1268. Ing. CAVESTANY.

Fig.II.E.96 y 97. Edificio en calle Eduardo Acevedo 1486. Empresa Constructora TORTORELLA &MAYOL, Arquitectos.

Fig.II.E.98. Vivienda en calle Pablo de María 1260.

Fig.II.E.9. Vivienda en calle Guaná 2118.

Otras veces, la composición austera se complementa con detalles apenas perceptibles. Es así que un portal de acceso presenta tableros ornamentados con imágenes de dragones en actitud desafiante, mostrando un dinamismo similar al de los bajorrelieves del Art Déco parisino.

Fig.II.E.100 y 101. Inmueble en calle Soriano 1539. Jaureguy, Quijano, Siri, Morandi, Trucco. Arqs.Ings. Conts.[79]

Fig.II.E.100.Fachada.

Fig.II.E.101. Detalles Puertas de ingreso.

[79] La información de los autores y constructores, figura en la fachada.

Fig.II.E.102 a 105. Edificio en calle Juan C. Gómez 1479. Arq. CAJA SARASOLA. Constr. LAVIANO Hnos.

Fig.II.E.102. Fachada.

Fig.II.E.103. Detalle modulación y plaquetas.

Fig.II.E.104 y 105. Detalle plaquetas con signos zodiacales.

En otras oportunidades, esos detalles de ornamentación aplicada aparecen, para el observador poco atento, como manchas de sombra sobre la fachada. Sin embargo, una visión más atenta permite descubrir figuras que dan cierta información. Los doce paños que se generan entre las ventanas del edificio de Juan C. Gómez 1479 se utilizan para colocar paneles con los signos zodiacales en bajorrelieve[80].

En este proceso de eliminación de la ornamentación incorporada, uno de los edificios más emblemáticos es el que se construyó para la Biblioteca Nacional. Su autor, el Arq. Luis Crespi es un profesional de vasta trayectoria, cuya obra muestra referencias expresivas diversas, actuando con una mentalidad eclética que lo acompaña durante toda su obra tratando, en cada caso, de mostrar el carácter del edificio de la manera más explícita posible.[81]

[80] Las plaquetas con bajorrelieves de signos zodiacales también se vieron en edificios de las vertientes anteriores.
[81] Es así que en una importante vivienda céntrica, al inicio de su carrera recurre a un eclecticismo muy clásico, luego pasa por un esperado streamline

Si en el Edificio Mac Lean ya había mostrado un clasicismo sobrio, cuando tiene que proyectar el edificio para la Biblioteca Nacional del Uruguay, es inevitable que también recurra a modelos clásicos, aunque sin comprometerse con ningún estilo en particular. Desde el punto de vista expresivo, el edificio se posa sobre un plinto y se destaca por el pórtico que antepone al edificio que, con el importante desarrollo de fachada, rememora las estoas griegas. No es extraño que, al diseñar un edificio cultural tan emblemático, Crespi quisiera reeditar un espacio para la reflexión que, al mismo tiempo, aislara el cuerpo principal del ruido de la principal avenida de la ciudad.

Fig.II.E.106 y 107. Biblioteca Nacional. Arq. CRESPI, Luis.

Fig.II.E.106.Vista detalle pórtico y escalinata.

Fig.II.E.107. Vista general.

Fig.II.E.108. Estoa de Attalos en Atenas.

Fig.II.E.109. Cementerio Sur de Estocolmo.

en el edificio para el Yacht Club, proyectado junto al Arq. Jorge Herrán, con quien también realiza un chalet en Punta del Este.

El despojamiento general se acerca al dórico y las columnas de sección cuadrada se ubican en el mismo camino de abstracción del clasicismo que emprendía E. G. Asplund en el Crematorio del Cementerio Sur de Estocolmo en la misma época. Sin embargo, en el gran desarrollo de la fachada, Crespi mantiene de una manera fidedigna la imagen del entablamento, sin llegar entonces al nivel de despojamiento de Asplund.

Una mención especial merece el Pabellón de la Música ubicado junto al lago artificial del Parque José E. Rodó. Fue donado por el gobierno alemán y presenta una estructura general en forma de glorieta, destinada a albergar una orquesta. La pesada cubierta se apoya en cuatro pilares de gran porte ubicados en las esquinas achaflanadas a la manera del Art-Déco poligonal.

Fig.II.E.110. Pabellón de la Música en el Parque José E. Rodó.

Tal como se ha señalado, muchos edificios – palacio son equipamientos y sedes de instituciones públicas surgidas como resultado de las políticas batllistas que dieron una amplia participación al Estado en infraestructuras y servicios en todo el país. La comunicación de valores a nivel social y político siempre va a asociada a algún tipo de escala monumental, pero no necesariamente a la incorporación de ornamentación.

Probablemente la sede de la Jefatura de Montevideo realice una de las hibridaciones más interesantes entre el lenguaje streamline y el del palacio. Debe anotarse que el edificio no presenta ningún tipo de ornamentación proveniente de los estilos históricos; tampoco produce ningún corte en el tejido urbano y, sin embargo, produce un efecto grandioso basado fundamentalmente en la escala monumental de sus columnas apareadas de tres niveles de altura que se apoyan en un basamento de un nivel de altura tratado con un buñado de franjas horizontales y que rematan en un arquitrabe gigante macizo que también ocupa un nivel completo.

La fachada principal sobre la calle Yi se divide claramente en dos sectores separados por el acceso consistente en una boca de dos niveles de altura que mantiene la discontinuidad hasta el último nivel. Por otra parte, la empresa de distribución de energía eléctrica (identificada con la sigla UTE, por Usinas y Teléfonos del Estado) construye las subestaciones barriales adoptando criterios compositivos que denotan la búsqueda de una monumentalidad contenida, a través de recursos como los ejes de simetría o la escala monumental de sus pilastras, pero sin recurrir a los estilos históricos en la figuración.

Fig.II.E.111.Sede de la Jefatura de Policía de Montevideo.

En predios ubicados dentro del tejido, muchos edificios destinados a equipamientos - como subestaciones eléctricas - muestran una monumentalidad acotada, una vez más, sin ornamentación incorporada.

Fig.II.E.112. Subestación de UTE en la calle Brandzen esq. Calle Arenal Grande.

Fig.II.E.113. Subestación de UTE en la calle Mercedes 773.

A nivel de esas mismas empresas públicas, se decide la construcción de sus sedes centrales con un carácter elocuente que pretende mostrar su rol a los ciudadanos. Como los templos griegos, los palacios renacentistas o las iglesias barrocas, las empresas públicas constituyen los pilares de la organización político – social y económica de todo el país y pretenden trasmitir su rol recurriendo a criterios compositivos que aseguren la contundencia del mensaje.

La escala monumental, la solidez del conjunto, el sentido de masa consiguen dar esa idea de refugio de los valores sociales que se mantiene en cada uno de los detalles. Un lugar importante ocupa el acceso al edificio que se presenta como la puerta de la bóveda de un banco. Por el contrario, al lograr trasponer ese obstáculo, en el interior, un gran espacio de múltiples altura espera al ciudadano para trasmitirle la idea de la transparencia en la gestión de las instituciones.

Fig.II.E.114 a 116. Sede de la Administración Nacional de Combustibles, Alcohol y Portland (ANCAP). Paysandú 1149. Arq. LORENTE ESCUDERO, Rafael.

Fig.II.E·.114. Proa.

Fig.II.E.115. Vista desde la Av. del Libertador

Fig.II.E.116. Portal metálico.

Fig.II.E.117 y 118. Sede del Banco de Seguros del Estado. Calle Mercedes 1051. Arq. DIGHIERO.

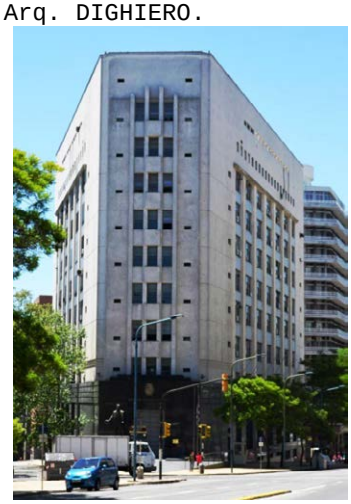


Fig.II.E.117. Proa.

Fig.II.E.118. Esquina de Av. Libertador y Av. Uruguay

El estudio que formaron los arquitectos Beltrán Arbeleche y Miguel Ángel Canale desarrolló una serie de edificios donde pusieron de manifiesto un lenguaje monumental absolutamente abstracto y sin concesiones, basado en la ida de masa aplicada a volúmenes claros y contundentes, con aberturas cuadradas de tamaño relativamente reducido se repiten de una manera persistente. Sólo el acceso se destaca y define un sector semantizado en la severidad de la imagen general.

Fig.II.E.119 Sanatorio del Banco de Seguros del Estado. Arq. ARBELECHE, Beltrán y CANALE, Miguel A.

Fig.II.E.120. Sede de la ex – Caja de Jubilaciones. Arq. ARBELECHE, Beltrán y CANALE, Miguel A.

Los mismos recursos expresivos se observan en algunos equipamientos privados como el cine Radio City del Arq. Rafael Ruano. Es interesante observar de qué manera se logra pasar de una imagen de poder a otra más amable, pero que no abandona la idea de monumentalidad. Si bien se mantiene la imagen de un volumen único, sus aristas son más débiles, el ahuecamiento se profundiza, las pilastras moduladas se estilizan y se separan de la superficie arrojando sombras, dando como resultado un contenedor amable y cautivante que encierra el cúmulo de fantasías que hace posible el mundo del cine.

Fig.II.E.121. Cine Radio City. Calle Gutiérrez Ruiz 1269[82].

[82] Foto extraída de MARGENAT.

Una nueva variante de esa misma arquitectura maciza y monumental, sin ornamentación incorporada, se difunde también en programas habitacionales, donde las ordenanzas estipuladas para la nueva avenida Agraciada plantean una altura obligatoria que favorece la poética de las grandes dimensiones.

Fig.II.E.122. Edificio “Pluna” sobre la Avenida del Libertador Gral. J. A. Lavalleja. Arquitectos ARBELECHE, Beltrán y CANALE.

En cambio el edificio de la empresa aérea estatal Pluna presenta un basamento de granito pulido rosa destinado a un gran local comercial que está separado por una potente marquesina del fuste que muestra un volumen quebrado en la esquina con dos partes principales definidas por un sistema de pilastras revestidas de piedra arenisca que se desarrollan en toda la altura. Antepechos y dinteles completan el sistema de módulos donde las aberturas del tipo puerta ventana con baranda de proporciones más domésticas. Resulta de gran interés plástico la culminación del edificio, cuyos últimos niveles estaban originalmente destinados a un local de baños turcos. El arquitecto destacó ese cambio funcional en el tratamiento de fachada, sustituyendo el sistema de ventanas con barandas por módulos tratados con una grilla de cuadrados.

Fig.II.E.123.Edificio para la sede del Centro Militar sobre Avenida del Libertador Gral. J. A. Lavalleja. Arquitectos ARBELECHE, Beltrán y CANALE, Miguel A. con ROCCO, Daniel como arquitecto asesor.

Fig.II.E.124.Edificio “14 de mayo” sobre la Avenida del Libertador Gral. J. A. Lavalleja. Arquitectos ARBELECHE, Beltrán y CANALE.

De la misma manera que la reformulación renacentista de la arquitectura clásica es renacentista y no romana, o que las iglesias barrocas, no se confunden con la Antigüedad Clásica, los edificios – palacio del Uruguay de los años 40 también pertenecen a su época y constituyen una expresión más de la modernidad.

II.E.D.Los protagonistas.

Fueron varios los estudios de arquitectura que, en algún momento de su actividad, pasaron por la versión historicista de la modernidad. También hay casos en los cuales las alusiones a los estilos históricos se convierten en la carta de presentación del estudio.

Los recursos plásticos y compositivos para trasmitir la idea de monumento se mantienen prácticamente a lo largo de la historia: predominio de la masa y uso de la simetría.

II.E.D.a. Faget, Faget Figari y Saavedra.

El estudio más reconocido por la utilización de las formas clásicas fue de los arquitectos Faget, Faget Figari y Saavedra que realizan numerosas obras en la ciudad de Montevideo.

Al comparar la vivienda realizada por el fundador del estudio Arq. Raúl Faget[83], sobre la calle Colonia 1262 y el edificio (remodelado pero que mantiene sus líneas esenciales) de la avenida 18 de julio 2227 se puede ver la distancia entre el Eclecticismo Historicista aún vigente en la década del 20 y los edificios palacio, de las décadas siguientes.

Fig.II.E.125. Vivienda en calle Colonia 1262. Arq. FAGET, R.

Fig.II.E.126. Edificio en Av. 18 de Julio 2227

El edificio de la calle San José 1338 parece un manifiesto de esta nueva modernidad. Lo primero que impresiona es su enorme masa construida, con una distribución del alzado en partes separadas por cornisas que identifican un basamento,

[83] El Arq. Raúl Faget ingresó en la Facultad de Matemáticas en 1904, a la edad de 16 años y egresó en 1908, por lo que es de una generación anterior al período de estudio y fue el fundador del estudio Faget, Faget Figari y Saavedra. El Arq. Jorge Faget Figari, hijo del anterior, ingresó a la Facultad de Arquitectura en 1933 a la edad de 18 años y egresó en el año 1930, luego de una brillante carrera. El Arq. Arturo Saavedra ingresó en la Facultad de Arquitectura en 1930, a la edad de 19 años y egresó en el año 1939. (Según fichas proporcionadas por la Bedelía de la Facultad de Arquitectura)

un cuerpo principal y un remate que abarca dos niveles. El componente del acceso cose la estructura compositiva en vertical por medio de unas pilastras estriadas que rematan en unas suertes de pináculos que recuerdan las estatuas ubicadas sobre los pretiles de las arquitecturas palladianas. De hecho también es muy palladiano el uso de pilastras estriadas. Sin embargo, a pesar de la fragmentación vertical en partes separadas por cornisas, la impresión general se emparenta más con la pesantez neoclásica que con la elegancia de Palladio.

Fig.II.E.127 a 130. Edificio en calle San José 1338

Fig.II.E.127. Vista general.

Fig.II.E.128.Componente de acceso.

Fig.II.E.129. Edificio en calle Colonia esq. J. Herrera y Obes.

Fig.II.E.133 y 134. Edificio en la Avenida José Ellauri 1085.

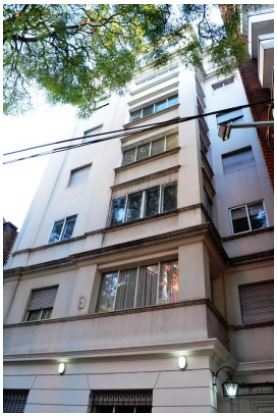


Fig.II.E.130.Vista general.

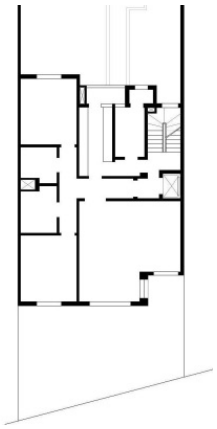


Fig.II.E.131. Planta tipo.

Fig.II.E.132. Edificio en calle J. Herrera y Obes 1416.

El estudio realiza una serie de edificios que siguen los mismos patrones compositivos. Lo que podría interpretarse como una búsqueda de la belleza ideal a la manera clásica, en realidad, es una adaptación de los patrones de moda aceptados y requeridos por las clases sociales que constituían la clientela del estudio, a la estructura de padrones de la ciudad de Montevideo. Sin embargo, se produce una adecuación a los requerimientos de la vida moderna que se puede observar al analizar la planta tipo correspondiente al edificio de la avenida José Ellauri 1085 (Fig.II.E.131) que muestra una preocupación por colmar las aspiraciones de una familia tipo según criterios de confort y respetando rituales sociales que estuvieron vigentes hasta hace pocos años.

Cabe destacar finalmente la resolución del edificio de la esquina del bulevar 21 de setiembre con la avenida Ellauri donde los arquitectos evitan la sensación de masa de otras realizaciones en esquina, creando un diedro libre de tal manera que parece que el volumen total fuera el resultado de la intersección de dos edificios iguales, uno sobre cada calle. Las proporciones de los vanos, una ornamentación más discreta prácticamente restringida a los tímpanos que cierran el componente de los balcones y una cornisa en la planta baja son signos de una evolución expresiva en términos de modernidad.

Fig.II.E.133. Edificio en la esquina de 21 de setiembre y Av. Ellauri.

II.E.D.b. Pérez del Castillo y Soneira.

El estudio de Arq. Pérez del Castillo y del Ing. Soneira también encontró en las alusiones a los estilos históricos el fundamento de su expresión arquitectónica. Su postura es absolutamente pragmática y la elección del lenguaje depende de las preferencias que el público pone de manifiesto.

De hecho, las primeras obras del estudio se encuadran en la vertiente “streamline”, tal como sucede con las viviendas ubicadas en la calle Ciudad de Bahía Blanca, así como también con el stand de la Confitería del Telégrafo construido para la Exposición de Industrias Nacionales. En ambos casos, y comparando con la obra posterior y más conocida del estudio, llaman la atención las formas curvas, la liviandad y la ausencia de ornamentación incorporada.

Fig.II.E.134 y 135. Conjunto de viviendas en calle Ciudad de Bahía Blanca 2542. Pérez del Castillo y Soneira.

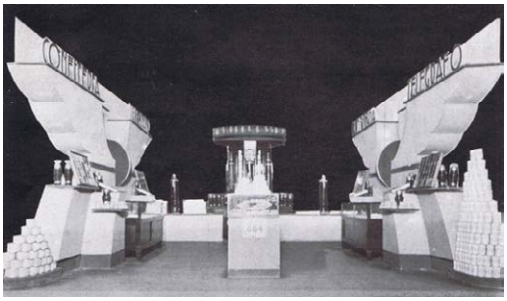


Fig.II.E.136. Stand presentado por la firma Pérez del Castillo & Soneira a la Exposición de Industrias Nacionales.[84]

Con respecto a la misma Exposición y a propósito del concurso de stands que se había organizado, el Arq. Manuel Pérez del Castillo pone de manifiesto su postura absolutamente pragmática a la hora de emprender el proyecto de arquitectura. En ese momento critica el juicio del jurado actuante que, para la premiación parece “no haber visto más que los valores estéticos de luz, color, forma y

[84] Foto publicada en la Revista Arquitectura Nº 181 Pág. 5 de 1934.

armonía de cada stand...", olvidando que su aspecto comercial, la necesidad que ejerzan una "atracción positiva para el público;…"[85]. Se trata de una actitud que define como "materialista", pero al mismo tiempo considera insoslayable y que, seguramente, inspiró la adopción de lenguajes clásicos a lo largo de toda su obra. La época marca las preferencias de la clientela y el arquitecto debe acomodarse a esas preferencias. En definitiva todo se traduce en un tema económico, en la medida que el edificio que no es aceptado por el público, no tiene valor de cambio:

> "*El Arquitecto, al vivir en la hora, vive rodeado de materialidad*; puede decirse que el factor económico polariza todo.
> Al no poder dejarlo de lado, debe adaptarse a la realidad y buscar armonizar en cuanto sea posible, materia y espíritu".
> Que su crítica sea severa, *"que su autocrítica lo sea más aún"*, pero que las normas que hoy regulan la actividad constructiva y artística, *sepa tenerlas en cuenta para disculpar concesiones que a uno u otro factor deban hacerse*."[86]

Fig.II.E.137 y 138. Inmueble en calle J. H. y Obes 1375. Arq. Pérez del Castillo, Ing. Soneira.

[85] PEREZ DEL CASTILLO, Manuel: "Comentarios Críticos sobre la Faz Artística, Constructiva y Económica de los Stands". En Revista Arquitectura Nº181 (1934) Pág. 8.
[86] Ibídem. Pág. 9

II.E.D.c. M.A. y A.L. CATTÁNEO.

Uno de los estudios más comprometidos con las formalizaciones que coquetean con la historia es el de Miguel Angel y A. L. Cattáneo, que desarrollan una vasta obras como proyectistas y también como empresarios. De la misma manera que otros estudios contemporáneos, los Cattáneo toman las diferentes expresiones de la modernidad arquitectónica como si fueran las páginas intercambiables de un catálogo. De una manera más o menos aleatoria se mira una u otra y se la toma como referencia.

A algunas obras iniciales, firmadas solamente por Miguel Ángel Cattáneo[87], no les son extrañas ni las curvas ni las franjas horizontales de la vertiente streamline. Incluso a veces las libertades con respecto a los códigos preestablecidos y el deseo de abstracción acercan sus realizaciones a algunas expresiones de la modernidad ortodoxa.

Fig.II.E.139. Identificación de los autores en paramento de edificio.

Fig.II.E.140. Vivienda calle S. Salvador 1976. Arq. CATTANEO, M. A.

Fig.II.E.141. Vivienda en calle Scoseria. Arq. CATTÁNEO, M.A.

[87] Miguel Ángel Cattáneo ingresó en la Facultad de Arquitectura en 1925 a la edad de 25 años y egresó en el año 1930 (según consta en la ficha estudiantil proporcionada por la Sección Bedelía).

Fig.II.E.142. Vivienda calle Vázquez 1389. Arquitectos y Contratistas CATTANEO, M.A. y A. L.

Fig.II.E.143. Edificio de apartamentos en calle Chaná 2110. Arq. CATTANEO, M.A. y CATTANEO, A.L.

Más allá de esas obras dentro de la expresividad streamlined, la obra de Cattáneo muestra una coherencia interesante. En la definición de dos edificios de oficinas ubicados en la Ciudad Vieja de Montevideo, el edificio Evera y el de la ex - tienda La Ópera, se observa la misma intencionalidad monumental que aparece en la mayor parte de su obra, bajo dos modalidades diferentes.

Fig. E. 144 y 145. Edificio de oficinas Evera en calle Solís 1542. Arq. CATTANEO, M.A. con BORELLI, L.O. M.A. y A. L. Cattáneo, Arquitectos Contratistas.

Fig.II.E.144. Sector ingreso.

Fig.II.E.145. Vista general.

Fig.II.E.146 a 148. Ex – edificio de la tienda La Ópera (1945). Arqtos. BRUGNINI, Juan P.; CATTÁNEO, M.A. y A.L.; BAUZÁ, R.[88]

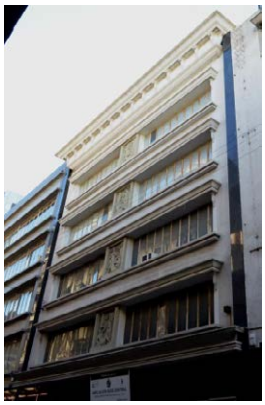


Fig.II.E.146. Vista general sobre calle Juan C. Gómez.

Fig.II.E.147. Detalle paneles con bajorrelieves

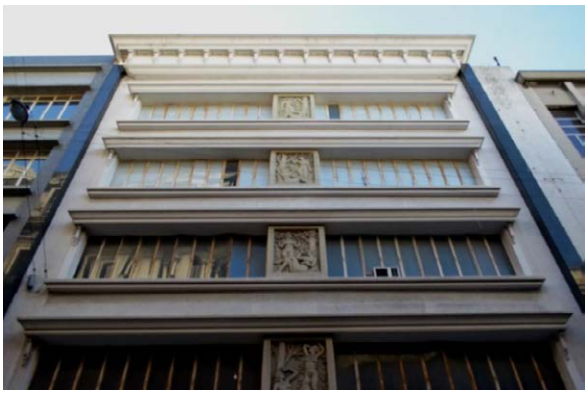


Fig.II.E.148. Alzado.

En ambos edificios recurren a la estructuración tripartita del alzado, con basamentos bien definidos y cornisas prominentes. Sin embargo, en el sector central, mientras en el edificio Evera se mantienen una estricta modulación con pilastras que cubren los cinco niveles, absteniéndose de cualquier recurso ornamental, en el edificio de la ex - tienda La Ópera la solución es más original. Entre el basamento de revestido de granito negro y la fuerte cornisa ornamentada con falsas ménsulas, se desarrollan los cuatro niveles principales del edificio, que se expresan con líneas horizontales bien marcadas definidas franjas alternadas de antepechos y ventanas moduladas de perfil metálico. La atmósfera industrial que trasmiten las ventanas contrasta y se potencia a través de los paneles decorados centrales que, bajo la forma de bajorrelieves de clara figuración clásica, representan alegorías de las cuatro estaciones.

Gran parte de la producción de Cattáneo, muestra una preferencia por las referencias explícitas a los lenguajes

[88] Todos los datos figuran en la fachada.

clásicos, en las tres modalidades de las escenografías serlianas.

Los edificios sobre Bulevar Artigas y en la esquina de la Avenida Rondeau 1705 representan escenografías para escenas dramáticas. En el último nombrado, la resolución de esquina, absolutamente tradicional, asume la ochava en todos los niveles y utiliza un componente absolutamente simétrico sobre la fachada más larga. Sobre la fachada más corta, utiliza la mitad del módulo de aquel componente, pero dispuesto de manera de evitar la visualización de un eje de simetría en la diagonal del predio.

Fig.II.E.149. Edificio de apartamentos en Bvar. Artigas 4509. Arq. CATTANEO, M.A. y A. L.

Fig.II.E.150. Edificio de apartamentos en la Av. Gral. Rondeau 1705. Arq. CATTANEO, M.A. y A. L.

Fig.II.E.151. Inmueble en calle Simón Bolívar 1233. CATTANEO, M. A. y A. L.

Estas formalizaciones, en la mayor parte de los casos, aparecen como soluciones casi mecánicas, resultado del uso de ciertos elementos repetidos que aseguran una imagen más o menos aceptada por la pequeña burguesía de empleados públicos y privados que accedía a una vivienda propia.

Otras veces, sin embargo, los arquitectos muestran una mayor convicción expresiva, que se acompaña incluso de un mayor compromiso con la historia de la arquitectura. Es así que en la vivienda de la Avenida Luis P. Ponce se observan aspectos tipológicos de las villas palladianas, con su acceso por el plano nóbile y su generosa horizontalidad. Incluso en el inmueble de la calle San José aparecen rastros de formalizaciones más barrocas, que recuerdan las demostraciones del virtuosismo miguelangelesco.

Fig.II.E.152 y 153. Inmueble en calle Soriano 1077 y 1079. CATTANEO, M. A. y A. L.

Fig.II.E.152. Visión escorzada miguelangelesca.

Fig.II.153.Vista general.

Fig.II.154. Inmueble de la Av. Luis P. Ponce 1567.

El edificio que realizan en Bulevar España 2150, muestra un eje de simetría en la bisectriz del predio, coincidiendo con la esquina que se enfatiza con la presencia de un

importante acceso flanqueado con columnas cilíndricas y un capitel apenas esbozado.

Fig.II.E.155 y 156. Edificio en Bulevar España 2150. Arqs. M.A. y A.L. CATTÁNEO (CATTÁNEO BORELLI, también aparece en la inscripción que figura en fachada).

A nivel de la vivienda individual, los recursos expresivos que utiliza también los muestran muy versátiles.

Por un lado en dos viviendas importantes, de dos plantas, una sobre Prudencio Vázquez y Vega y otra sobre J. Benito Blanco, utiliza prácticamente la misma tipología expresiva. La composición es muestra una fachada compacta, de volumen único, prácticamente simétrica, sólo alterada en la planta baja por la presencia de una puerta de garaje de un lado que se equilibra con una ventana de grandes dimensiones del otro.

Por más que se observa la intención de imponer una imagen ostentosa, seguramente por las superficies blancas y limpias, los elegantes arcos escarzanos y la herrería ornamental casi en forma de filigrana, el mensaje resulta por demás amable y festivo, de tal manera que puede integrarse a las escenas campestres de Serlio.

Fig.II.E.157. Vivienda en calle Prudencio Vázquez y Vega 1123. Arqs. CATTANEO, M.A. y A. L.

Fig.II.158. Vivienda en Bulevar Juan Benito Blanco 3336. Arqs. CATTANEO, M.A. y A. L.

En algunos edificios en altura (calle Yi 1429 y avenida Brasil esquina Brito del Pino) establecen un orden de alzado que marca las tres partes tradicionales, donde la planta baja conforma el basamento y se prolonga hacia arriba en las balaustradas de los balcones del primer piso. Luego se disponen una serie de pisos donde los balcones se expresan con barandas de herrería decorativa.

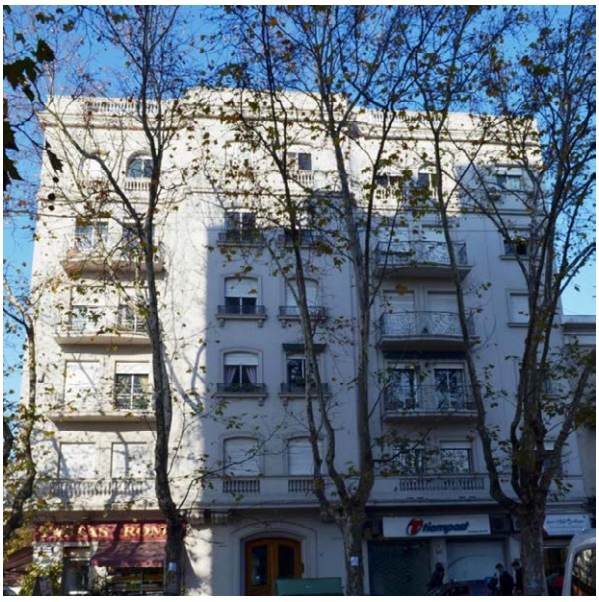


Fig.II.E.159. Edificio de apartamentos en la esquina de la avenida Brasil con la calle Brito del Pino. Arq. CATTANEO, M.A. y A.L.

Fig.II.E.160. Edificio de apartamentos en la calle Yi 1429. Arqs. CATTANEO, M.A. y BORELLI, L.O. Contratistas: CATTANEO, M. A. y A. L.

Por otro lado, en la vivienda de la calle Libertad 2365, los Cattáneo ensayan una modalidad expresiva peculiar, por la cual, no se imponen ningún dato proveniente de la historia explícitamente, sino que busca trasmitir una atmósfera severa con un lenguaje muy abstracto. Las líneas horizontales predominantes se enfatizan con la cornisa superior, el balcón que atraviesa casi toda la fachada y el basamento revestido de granito pulido negro. Vale la pena destacar el diseño cuidado de la puerta y de la baranda del balcón con la utilización de elementos de geometría pura.

Fig.161 y 162. Inmueble en calle Libertad 2365. M. A. y A. L. CATTÁNEO, Arquitecto Contratistas.

En otros casos se observa una búsqueda de mayor relación con el exterior, con el plano del suelo – elemento no ajeno a los edificios clásicos - enfatizando la dirección horizontal, pero también quebrando la volumetría y generando espacios intermedios, exteriores pero cubiertos, sin abandonar una cierta imagen representativa. En la vivienda de Bulevar España 2520 (Fig.II.E.163) el larguísimo balcón se complementa con líneas de dinteles moldurados y una cornisa que recorre toda la fachada. En la calle Osorio el planteo es absolutamente moderno, hasta con rasgos wrightiano, si no fuera por la pesada cornisa que atraviesa el predio (Fig.II.E.164).

Fig.II.E.163.Vivienda en Bulevar España 2520;

Fig.II.E.164. Vivienda en calle José L. Osorio 1180.

En la vivienda ubicada sobre 21 de setiembre, parece que la implantación en un barrio jardín impone la cubierta inclinada revestida de tejas, mostrando una nueva hibridazión que la aleja de la idea del palacio y la acerca hacia una suerte de organicismo.

Fig.II.E.165. Vivienda en 21 de setiembre 2387.

El estudio de M. A. y A. M. Cattáneo sintetiza esa voluntad de expresar la modernidad, utilizando fuentes diversas, sin temor a la incorporación de recursos provenientes de la historia, pero tampoco del organicismo, demostrando una permeabilidad hacia las propuestas internacionales y una adaptación a las necesidades planteadas por los actores locales, definiendo un capítulo de gran interés de las modernidades híbridas de los años 40.

PARTE III.

DIFUSIÓN DE LAS MODERNIDADES HÍBRIDAS A NIVEL SOCIAL.

Edificio sobre Av. Bvar. España. Arq. Saldúm y Mato.

III.A. Frustraciones modernas: la “gran división”.

Una de las grandes paradojas de la arquitectura moderna europea en su período heroico[1] fue, sin lugar a dudas, la gran distancia que se estableció entre la ambición de sus objetivos y las relativamente escasas realizaciones, entre el fervor del discurso y la poca incidencia en el medio ambiente construido.

Como ya se ha señalado, la arquitectura moderna se propuso el objetivo nada menor de adaptar el entorno construido a las nuevas circunstancias impuestas por la civilización industrial. Por cierto, no se trata de un objetivo nuevo, en la medida que todo el siglo XIX había estado también detrás de ese cambio radical. La diferencia quizás estribe en que durante el siglo XIX se buscó una transformación gradual, con los recursos del momento, a través de una liberación progresiva de los recursos expresivos que permitía incorporar las innovaciones tecnológicas y dar respuesta, paulatinamente, a los nuevos requerimientos de la vida moderna. Es así que parece haber una correspondencia biunívoca entre los deseos de la burguesía dominante y las nuevas expresiones en arquitectura y urbanismo.

Las vanguardias de comienzos del siglo XX redoblaron la apuesta y, con el ánimo de cambiar incluso el sistema de relaciones sociales, políticas y económicas, trastocaron absolutamente las reglas de juego, rompiendo, en mayor o menor grado, con la pesada herencia del pasado. No debe olvidarse que, si bien a principios del siglo XX es posible identificar una variedad de manifestaciones que se

[1] Este período podría fijarse entre la finalización de la Primera Guerra Mundial (1918) y la ascensión de Hitler al poder en Alemania (1933).

denominaron “vanguardias”, las ideas y expresiones que resultaron dominantes al final de un proceso que no llegó a durar 20 años, fueron las del racionalismo purista que, de la mano de Le Corbusier y con la ayuda de la historiografía, se convirtieron en un Manifiesto de la modernidad en arquitectura y urbanismo. La principal justificación de las formas del Purismo radicaba en que se trataba de las formas más bellas, sin que nadie pudiera discutirlo (tal como lo afirmaba el propio Le Corbusier) ya que conjuntaban la racionalidad de la industria con la armonía del clasicismo. Incluso, esa adecuación teórica a las formas de producción maquinistas tenía un objetivo social indiscutible, en la medida que iba a hacer posible resolver el problema de la vivienda en todo el mundo y sin recurrir a la reducción del espacio habitable.

Una vez construido el cuerpo teórico y el sistema de formas que le daba respuesta, el objetivo principal de la vanguardia racionalista fue su expansión universal, tanto a nivel geográfico como a nivel de los diferentes estratos sociales. Sin embargo, no fueron pocas las dificultades encontradas para convencer al gran público acerca de las ventajas de la propuesta moderna.

En efecto, a la hora de las concreciones, quedaron por el camino varias de esas premisas. Si bien el objetivo de la vanguardia era cambiar el mundo y, en particular, resolver el problema de las clases obreras, la clientela de la arquitectura moderna fueron los intelectuales y artistas que, además, podían costearse una vivienda de las características que exponía Le Corbusier en sus escritos. Es bastante sintomático que las viviendas que construyó se ubiquen en las afueras de París y que los apellidos de sus propietarios sean Cook, Stein, La Roche o Saboya.

Cuando Le Corbusier construyó un barrio obrero siguiendo sus propias premisas, todo terminó en un gran fracaso en la medida que el industrial Frugès, si bien logró un barrio diferentes a todos los demás, también vio como el costo de las viviendas para obreros superaba ampliamente las previsiones[2], a tal punto que la construcción de estas viviendas supuso su ruina financiera. Es decir que la racionalidad del proyecto y su adecuación a la construcción industrializada no eran tales. Por otra parte, a pesar de haber gastado mucho más de lo que se invertía normalmente en viviendas para obreros, tampoco logró satisfacer las necesidades de estos últimos. Según se constató, los propios obreros no se sintieron a gusto con las viviendas del tipo "máquina de habitar", tan diferentes de lo que se construía en esa época, que se conocieron como "el barrio marroquí", "el barrio del sultán", etc. Tampoco la distribución de las habitaciones siguió los esquemas previsibles y los propios usuarios, en entrevistas realizadas, encontraban una gran falta de lógica en la distribución de las habitaciones a tal punto que tuvieron que realizar muchos cambios para adecuar las viviendas a sus necesidades[3]. La posición elitista de Le Corbusier, se encontró con la negativa de un grupo social que no estaba dispuesto a cambiar tan radicalmente.

La estética abstracta de las vanguardias racionalistas era muy difícil de asimilar por la población común. No sólo había que renunciar a los estilos históricos, sino también a la decoración incorporada y aceptar volumetrías simples con ángulos rectos y aristas vivas. Sin lugar a dudas,

[2] Durante el proceso de proyectación las viviendas pasaron de 10.000 francos por unidad a 40.000. Ver PION, Nathalie: Les cités-jardins. Construire une utopie.http://fruges.lecorbusier.free.fr/Les%20citesJardins%20par%20Nathalie%20Pion.html

[3] Nathalie Pion cita el libro de Philipe Boudon que recoge opiniones de los habitantes de Pessac y las trasformaciones que hicieron para adecuar las viviendas a sus necesidades.

cualquier especialista en marketing diría que se trataba de un mensaje demasiado difícil de incorporar por el público en general.

Algo similar pasó en las demás ramas del arte que abandonaron la figuración, rebelándose contra la representación imitativa del mundo real y desechando todos los datos de la percepción inmediata para, en su lugar, confiar la expresión solamente a colores y formas, a sonidos y a palabras que daban como resultado objetos que no se parecían a nada conocido. El mensaje del arte se volvió más críptico, comprensible sólo por una élite intelectual, generando así un extrañamiento del arte con respecto al público en general.

Esta fractura entre el mundo del arte y la vida de todos los días contradice, sin lugar a dudas, el propio discurso de las vanguardias que se planteaba como un impulso necesario para adecuar los mecanismos del arte en general y de la arquitectura en particular a las circunstancias de la vida del siglo XX. A la luz de los resultados obtenidos, parece que el salto que se propusieron dar, fue mucho más ambicioso que lo que marcaban las necesidades concretas y se separó de una manera flagrante de la cultura de masas y de la vida cotidiana, a las que pretendía dar satisfacción. Se produjo, entonces, la “gran división” de la que habla Andreas Huyssen: una división entre arte elevado y expresión popular o cultura de masas. El autor lo expresa de la siguiente manera:

> “El arte como sistema de articulación semiautónomo desarrolló ciertamente a principios del siglo veinte un grado de complejidad y extrañamiento que quienes, debido a determinaciones de clase, no estaban

> familiarizados con su trayectoria, debían tener inevitablemente problemas graves de recepción."[4]

La arquitectura fue una parte importante de esas expresiones artísticas que se rebelaron contra todo lo anterior, incluso contra los intentos que se estaban llevando a cabo, dentro de una cierta continuidad histórica, como el Art Nouveau y otras expresiones del antihistoricismo.

Aunque, por momentos, las deudas de la vanguardia con muchas de esas manifestaciones resulten evidentes y no fuera siempre fácil definir quiénes estaban de un lado y del otro, la arquitectura moderna contó con un conjunto de jueces que, desde la crítica, construyeron la barrera reformista y, como si se tratara del juicio final, indicaban quienes entraban al paraíso moderno y quienes quedaban en el infierno de la tradición.

Autores como Pevsner, Giedion, Hitchcock y más adelante Benévolo y Zevi jugaron un rol fundamental en la tarea de delinear las fronteras entre lo que es moderno y lo que no lo es, entre quienes lograban acceder al mundo privilegiado de los intelectuales de vanguardia y aquéllos que todavía permanecían contaminados por el pecado del pasado.

Se generó entonces una élite progresista que delineó la nueva manera de concebir la arquitectura, supuestamente en armonía con los nuevos tiempos. Sin embargo, durante los primeros años, se escribió mucho pero se hizo poco. La labor propagandística de algunos de los protagonistas de la vanguardia (con el propio Le Corbusier a la cabeza) no alcanzó para cambiar la manera de pensar de la sociedad

[4] HUYSSEN, Andreas (1986): Después de la gran división. Adriana Hidalgo Editora. 1ª Edición. 1ª reimpresión (Buenos Aires, 2006) Pág. 219.

europea de la década del 20. La voluntad de cambio estaba presente y quedó de manifiesto en el éxito que tuvo la Exposición de París del 25 que apareció como una posibilidad de afiliarse a la modernidad sin demasiados sacrificios.

III.B. La aceptación del público a la respuesta moderna no vanguardista y la labor de técnicos e idóneos.

Esa modernidad impura difundida por la exposición ocupa un rol importante en la arquitectura de los diez años siguientes. El denominado estilo diagonal o zig–zag se observa en la arquitectura y trasmite prácticamente los mismos valores expresivos que se observan en la vestimenta y en otros campos del diseño: ideas de simplicidad, de geometrización, sin dejar de lado una cierta sofisticación, un deseo de expresar el lujo decimonónico a través de nuevas formas que son apetecibles por todas las clases sociales.

Como si se tratara de una manifestación de la moda, la vertiente diagonal resulta bastante efímera. Luego de 10 o 12 años, ya a mediados de la década del 30´, pierde vigencia y, en lo que refiere a una alternativa moderna diferente de la modernidad ortodoxa, también pierde su carácter unívoco.

Tal como se vio al analizar las fuentes ornamentales de las modernidades híbridas, las preferencias del público se orientan en dos direcciones opuestas: por un lado, hacia el dinamismo de la imaginería maquinista y, por otro, hacia la seguridad de las referencias históricas.

En todos los casos, esa arquitectura moderna, pero diferente de lo que la disciplina entiende por vanguardia, se difunde en todos los estratos sociales de la mano de técnicos e idóneos que producen arquitectura utilizando los recursos formales que se imponen en cada momento.

Además de los programas comerciales, donde las formas modernas a la moda se introdujeron fácilmente en todo el mundo, interesa aquí la alta aceptación de las formas híbridas de la modernidad en otros programas arquitectónicos tradicionalmente menos susceptibles a los avatares de la moda. Se trata sobre todo de los programas habitacionales, en todos los niveles sociales, ya sea a nivel de la vivienda colectiva o individual y de los equipamientos de carácter público, construidos por el Estado para representar sus instituciones.

Con el objetivo de demostrar la amplia penetración de las formas modernas, en sus versiones impuras, se analizará el uso que de esas formas hicieron técnicos de los perfiles más diversos. No se realizará un análisis pormenorizado de la obra de los estudios que proyectaron el Montevideo entre los años 1925 y 1950, sino que se intentará poner énfasis en la actitud plural que esos estudios muestran en lo que refiere a la conceptualización de la modernidad y su expresión en arquitectura, de tal manera que esa misma impronta es la que caracterizará el paisaje urbano montevideano del segundo cuarto del siglo XX.

A pesar del frecuente uso de la palabra “moderno” en numerosas publicaciones, prácticamente todos los técnicos actuantes, desde las figuras que de acuerdo con la historiografía ocupan la primera línea, hasta los idóneos y constructores, pasando por toda la gama de profesionales

egresados de la Facultad de Arquitectura en la década del 20 y comienzo de la década del 30, muestran un interés limitado por los aspectos teóricos e ideológicos implícitos en el propio término “modernidad”. No se observa nada comparado con la elaboración de una doctrina moderna tal como se estaba llevando a cabo en Europa y que estaba siendo sistematizada por Le Corbusier y los CIAM.

A los efectos de ordenar el discurso y de mostrar la gran difusión de la modernidad en sus formalizaciones híbridas, se realizará una clasificación siguiendo un orden que se deduce de la obra realizada, de los aportes teóricos y docentes, pero sobre todo, de la historiografía que ha sabido establecer diferenciaciones intencionadas entre los arquitectos de primera línea, los de segunda y tercera fila y luego, los constructores e idóneos.

En términos generales, la voluntad de mostrar una modernidad cohesionada y poderosa llevó a construir un discurso en el cual se ignoraba absolutamente a los arquitectos de tercera y a los constructores, y se intentaba demostrar que los arquitectos de primera línea fueron los verdaderos intérpretes de la modernidad en el Uruguay, aunque para eso hubiera que soslayar infidelidades varias o realizar interpretaciones poco ortodoxas.

III.C. Hibridaciones modernas en los arquitectos de primera línea.

Ex Hotel Rambla

El discurso de la historiografía arquitectónica moderna uruguaya se construyó a la manera de una epopeya, quizás no tan colorida como la de las historias generales, pero con sus héroes míticos bien claros.

Sin lugar a dudas, Julio Vilamajó aparece como el merecido superhéroe, al que se dedicó incluso el primer estudio monográfico realizado por el Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura[5]. Allí, el Arq. Aurelio Lucchini, al intentar nombrar "al azar" obras representativas del entorno del año 1930, cita ejemplos de Mauricio Cravotto, de Juan Antonio Scasso y de Carlos Surraco. De esa manera, el iniciador de los estudios sistemáticos de la historia de la arquitectura nacional completa el cuarteto de

[5] Se trata de la obra de Aurelio LUCCHINI: "Julio Vilamajó. Su arquitectura", editado por la Universidad de la República en 1970.

protagonistas de primera línea de la arquitectura moderna uruguaya.

De todas maneras, en ese grupo, seguramente no todos los integrantes se valoran de igual forman. Quien secunda a Vilamajó en el podio es, sin lugar a dudas, Mauricio Cravotto, con un perfil personal absolutamente opuesto al de Vilamajó. Mientras Vilamajó encarnaba el díscolo e indisciplinado, carismático docente que fascinaba a la multitud de jóvenes alumnos, Mauricio Cravotto encarnaba al disciplinado y estudioso académico. La casualidad quiso que las viviendas que proyectaron para ellos mismos enmarcaran el recorrido de ese símbolo vial de la modernidad que fue el Bulevar Artigas en un tramo especialmente característico.

Los otros dos míticos profesionales identificados por Lucchini llegaron al podio a través de la realización de dos ejemplos paradigmáticos de la arquitectura moderna uruguaya. Se trata del arquitecto Juan Antonio Scasso, quien proyectó y construyó el emblemático Estadio Centenario y del arquitecto Carlos Surraco, quien dedicó la mayor parte de su vida al Hospital de Clínicas.[6]

De los cuatro, probablemente sea Vilamajó quien haya realizado una producción más personal y, por lo tanto, resulte más difícil de encasillar, en la medida que su producción siempre se aleja de cualquier estereotipo o código preestablecido.

[6] Las obras que cita Lucchini son: la casa y consultorio del doctor Pucci de Mauricio Cravotto, la Escuela Experimental de Malvín de J. A. Scasso y la casa del doctor Maya y Silva del Arq. C. Surraco. Sin embargo, Surraco y Scasso no hubieran adquirido un rol tan importante, si no hubieran proyectado las obras señaladas.

En la década del 20´ tiene la oportunidad de realizar dos edificios en altura: el Palacio Santa Lucía sobre la calle Santiago de Chile 1304 de 1926 y el Edificio D´Ottone de 1927 sobre la calle Ejido 1239. En ambos casos la influencia italiana es muy notoria y parece una consecuencia inmediata de sus obras anteriores, fundamentalmente las que realizó asociado al arquitecto Azzarini.

Al final de la década, Vilamajó investiga en las diferentes fuentes de la modernidad utilizando varios repertorios formales en diversas obras, pero también en la misma obra, dando lugar a hibridaciones de gran interés plástico como el edificio para sede del Centro de Almaceneros Minoristas, ganado por concurso en 1929. Se ubica en un predio esquina de Montevideo, con un lado corto sobre la principal avenida de la ciudad, y otro más largo, sobre una de las plazas que van jalonando el recorrido de dicha avenida.

III.C.1 a 3. Edificio para el Centro de Almaceneros Minoristas (1929). Arq. VILAMAJÓ, J.

III.C.1.Vista fachada calle Magallanes.

III.C.2.Alero sobre acceso Magallanes.

III.C.3. Vista general componente esquinero.

Vilamajó divide el volumen en dos partes bien diferenciadas. Sobre la esquina muestra una imagen tan doméstica como moderna, mientras que, frente a la plaza, define unas puntas de diamante muy afines al gusto por los minerales del Art-déco. Incluso, debajo de la marquesina,

disimula unas vigas ménsula con un tratamiento en base a barras que tampoco es ajeno al repertorio art-déco.

Menos difundida ha sido la vivienda Macellaro, proyectada en el año 1929[7] junto al constructor Genaro Pucciarelli y a Pedro Carve, que integra un comercio en planta baja y una vivienda en la planta superior. Se trata de una fachada absolutamente simétrica que responde a una planta no simétrica con escasos aportes espaciales. Sin embargo, la expresión de fachada se muestra muy estudiada en sus proporciones, con un trabajo ornamental donde se han sustituido el repertorio ornamental académico - historicista de sus obras anteriores, por motivos geométricos característicos del Art-Déco.

Fig.III.C.5 y 6. Vivienda Macellaro (con el Arq. PUCCIARELLI,G.

Fig.III.C.6.Vista general.

Fig.IIIC.7. Detalle baranda y decoración art-déco.

En el mismo año 1929 proyecta la sede del Club Peñarol, un volumen puro, con unas aberturas estratégicamente ubicadas en forma asimétrica, que Vilamajó utiliza como soporte para una inscripción en letras características del Art-déco y unas franjas características de la bandera del club deportivo al que construye su sede.

[7] Según GAETA, Julio C. y FOLLE, Eduardo en la Guía Centro.

Fig.III.C.5. Sede del Club Peñarol.(1930) Durazno 1233. Foto actual. Arq. VILAMAJÓ, J.

Cuando poco después, hacia 1931, tuvo que diseñar una barraca para la poderosa firma Emilio Fontana, no dudó en incorporar el dinamismo de las formas “streamlined”, con algunos detalles de excelente resolución como son las modulaciones que resuelven el cambio de dirección en cada uno de los tres tramos de fachada.

Fig.III.C. 8 y 9. Barraca Emilio Fontana. Av. Constituyente VILAMAJÓ, J.(1931)

Fig.III.C.8. Vista general.

Fig.III.C.9. Detalle ángulo streamline

Ya Artucio había reconocido en Vilamajó “una personalidad capaz de constituir otro “foco”[8] y, con eso, probablemente está admitiendo lo difícil que resulta inscribir a Vilamajó dentro de la modernidad ortodoxa.

[8] ARTUCIO, L.: Montevideo y la arquitectura moderna. Editorial Nuestra Tierra (1971) Pág. 24.

La personalidad de Mauricio Cravotto resulta igualmente interesante y compleja que la de Vilamajó y también podría constituir otro “foco”. Cumplió un rol fundamental en la asimilación de las ideas modernas y su adaptación al contexto uruguayo. Su trayectoria muestra un trabajo muy fermental, tanto a nivel de la actividad profesional como de la labor docente, de tal manera que un artículo que lleva por título “Sobre enseñanza inicial de la Arquitectura” constituye en realidad una especie de manifiesto acerca de la manera de encarar el proyecto de arquitectura.

Con la claridad del docente, señala que el arquitecto “tiene en principio una cierta semejanza con el inventor, un cierto parecido con el constructor (de cualquier cosa u objeto) una cierta afinidad con el compositor musical” en la medida que en todos ellos juega una cierta “IMAGINACIÓN CONSTRUCTIVA[9], es decir, la facultad de concebir formas para que una vez armonizadas, construidas, constituyan un organismo definido, un mecanismo viviente, un valor estético formal”.

Cravotto se hace eco de los cuestionamientos a la enseñanza académica y critica la imitación de los clásicos como metodología de proyectación.

> “IMAGINAN, estudian, comparan, esbozan, perfeccionan, arreglan, armonizan los valores en vista de lo imaginado de conjunto, COMPONEN: más tarde concretan, en forma gráfica, los valores necesarios para llevar a ejecución la idea.”

[9] En mayúsculas en el original.

Resulta además interesante observar el énfasis que pone el arquitecto en la relación de la obra con el ambiente donde se ubica. De hecho, señala que uno de los problemas de los métodos académicos es, justamente, el excesivo énfasis en los monumentos cuando, en realidad, la arquitectura popular civil es la que da carácter al ambiente. Pero, además, entiende por ambiente todo lo que incide en el proyecto, las texturas y colores, pero también el ambiente social y, en general, todo lo que rodea al individuo. Hay un enfoque profundamente cultural en la manera de pensar la arquitectura por parte de Cravotto. Parece que la obra surgiera a partir del análisis de toda la realidad – material e inmaterial – donde se inserta y, al mismo tiempo, contribuye a crear esa realidad. Por lo tanto, analizando esa realidad, se obtienen los conocimientos que ayudan a concretar la arquitectura.

Al igual que los demás exponentes de la primera generación de arquitectos modernos, muestra una posición vacilante ante las propuestas de vanguardia que vienen de Europa. Siguiendo su formación académica, el lenguaje expresivo de sus proyectos dependerá, en la mayor parte de los casos, del programa a resolver.

En sus primeras realizaciones de la década del 20´ esa noción de “carácter” está muy presente en sus realizaciones. Es así que cuando realiza obras en áreas rurales, se deja seducir por los materiales del lugar (Vivienda García Acevedo en Toledo de 1922), cuando proyecta el Rowing Club sobre la bahía de Montevideo, recurre a una imagen mediterránea, sin privarse de darle forma de minarete a un depósito de agua y cuando proyecta el Pabellón de Uruguay para la Exposición de Sevilla de

1927, no duda en tomar referencias explícitas al barroco español.[10]

Fig.III.C.10 y 11. Pabellón de Uruguay en la Exposición de Sevilla de 1929. Arq. CRAVOTTO, M. [11]

Fig.III.C.10. Fachada proyecto original.

Fig.III.C.11.Vista actual.

El manejo de recursos expresivos procedentes de fuentes diversas muestra también la amplia cultura de Mauricio Cravotto, quien, además de haber sido un brillante estudiante, al comienzo de su vida profesional había realizado un viaje que lo llevó por América del Norte y Europa entre 1918 y 1921.[12] Tal como señala su hijo, Antonio, a su regreso "traía, además de copiosa información y ricas vivencias, acrecentadas su cultura y capacidad, un formidable bagaje de ideas…".[13]

Sus inquietudes culturales lo llevaron en 1925 nuevamente a Europa para visitar la Exposición de Artes Decorativas de París.[14] Sin duda, el impacto que recibió de esta visita quedó plasmado en varias obras de mediados de la década del 20, entre las cuales se destaca, en 1927, el Edificio Frugoni sobre la céntrica Avenida Uruguay. Junto con su

[10] http://www.sevillasigloxx.com/2008/07/pabelln-de-uruguay.html

[11] Fotos extraídas de http://www.sevillasigloxx.com/2008/07/pabellon-de-uruguay.html

[12] En usufructo de las becas otorgadas por la Facultad de Arquitectura (donde obtuvo el "Gran Premio") y por la Universidad (que le otorgó la "Beca diplomática" al estudiante de mejor promedio).

[13] Ver CRAVOTTO, Antonio (1995): "Mauricio Cravotto, la formación de su personalidad". En "Mauricio Cravotto". Monografía ELARQA Nº 2. Página 11.Editorial Dos Puntos. Montevideo, 1995.

[14] Ver CRAVOTTO, Antonio (1995): "Mauricio Cravotto, la formación de su personalidad". En "Mauricio Cravotto". Monografía ELARQA Nº 2. Página 11.Editorial Dos Puntos. Montevideo, 1995.

estricta composición simétrica, el edificio muestra algunos recursos tomados de la Exposición del 25 como los sucesivos retranqueos que conforman un interesante trabajo de “intradós” en el acceso principal, trabajado en un material noble y muy expresivo como el granito. Al mismo tiempo, también se destaca la curva de los balcones y las barandas de hierro con diseños lineales que siguen elaborados según formas orgánicas.

Fig.III.C.13 a 15. Edificio Frugoni en Av. Uruguay 930. Arq. CRAVOTTO,M.

Fig.III. C.14.Vista del remate superior.

Fig.III.C.13. Fachada Av. Uruguay

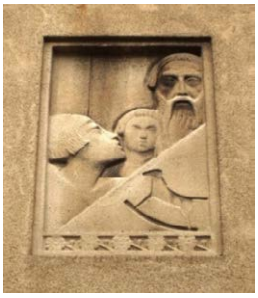


Fig.III.D.15. Detalle panel con Bajorrelieve

Mucho menos conocida es una vivienda realizada en la calle Charrúa 2112, donde la composición de fachada se basa en el manejo de una asimetría formada por dos componentes simétricos en sí mismos.

Fig.III.C.16 a 18. Vivienda calle Charrúa 2112

Fig.III.C.16.Vista fachada.

Fig.III.C.17.Vista fachada.

Fig.III.C.18. Vista componente simétrico.

A fines de la década del 20´, sin embargo, Cravotto parece dar un giro a su producción con algunas obras de una modernidad inusual, entre las que se deben destacar la Casa para el Dr. Pucci de 1928, el Hotel Rambla de 1931 y su propia casa de 1933.

El hotel Rambla se presenta como un volumen poderoso, en una primera lectura inscripto en la arquitectura racionalista, donde lo ubicó claramente la historiografía moderna. Su ubicación frente al río y su destino hotelero hacían del lenguaje streamline una tentación irresistible. El Arq. Cravotto define el alzado de su rascacielos a la manera de Sullivan, definiendo formalmente los diferentes sectores según las funciones que se desarrollan dentro. Es así que se observa un sector inferior claramente destinado a locales comunes, mientras que la parte superior se define según un sistema de celdas que se correspondían con las habitaciones.

Fig.III.C.19 a 21. Ex - hotel Rambla (1931). Arq. CRAVOTTO, M.

Fig.III.C.19. Vista general desde el borde costero

Fig.III.C.20. Terminación superior con balcones.

Fig.III.C.21.Detalle resolución esquina.

Sobre esta base compositiva, Cravotto superpone, en la fachada que da hacia el río, un componente vertical macizo que ocupa toda la altura, del cual salen franjas de balcones que desbordan del plano de la fachada para rematar en miradores sobre la plaza que se ubica enfrente, según la sensibilidad streamline.

Incluso, en su propia vivienda, que ha sido siempre considerada como un himno al Neoplasticismo, no se puede desconocer la profusión de decoración aplicada sobre sus paramentos exteriores.

Fig.C.III.22 y 23. Casa Cravotto en la Avenida Sarmiento esquina calle Mariscal Estigarribia.

Fig.III.C.22. Vista Fachada sobre Av. Sarmiento. b.

Fig.III.C.23. Detalle decoración aplicada.

La producción de Mauricio Cravotto de esta época seguramente está signada por la realización del Palacio Municipal, un edificio sumamente complejo, probablemente también uno de los peor interpretados de la modernidad uruguaya. Parece bastante insólito que un historiador atinado como Leopoldo C. Artucio lo asocie con el Hospital de Clínicas, porque se concursaron en el mismo año 1929 y concluya su análisis señalando que el propósito de Cravotto "era traer la esencia simbólica de esos edificios (las famosas municipalidades medievales) a una modernidad entendida, como ya lo hemos dicho a propósito de su casa,

con un criterio de enriquecimiento".[15] Al mismo tiempo, en la más reciente Monografía ELARQA dedicada al arquitecto, el autor señale que "el lenguaje utilizado es claramente moderno con influencias comunes a otros ejemplos de la época".[16]

Fig.III.C.24 a 26. Palacio Municipal (1920-30, Concurso y 1936- 38, construcción)

Fig.III.C.24. Fachada a explanada sobre la avenida 18 de julio.

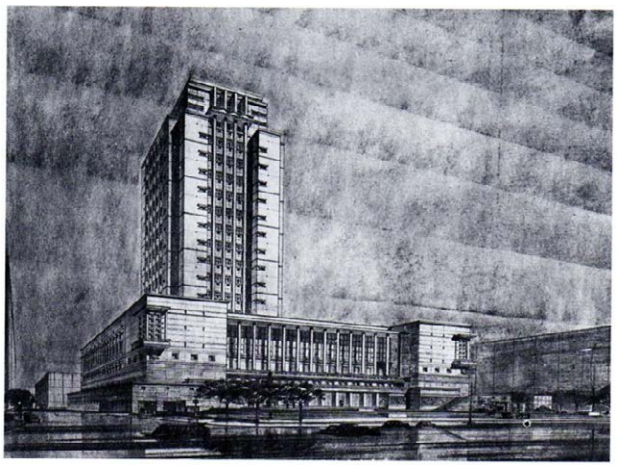


Fig.III.C.25. Vista perspectiva del proyecto original.

Fig.III.C.26. Vista detalle resolución de balcón esquina.

[15] ARTUCIO, Leopoldo C. (1971): Montevideo y la arquitectura moderna. Editorial Nuestra Tierra. Pág. 21.
[16] VARIOS: Monografías ELARQA 2 (1995): Mauricio Cravotto. Editorial Dos Puntos.

Resulta difícil soslayar las diferencias existentes entre el Palacio Municipal y las otras tres obras citadas. En efecto, mientras que en las otras obras el concepto compositivo y expresivo que las inspira es absolutamente moderno y es posible encontrar algunos rasgos que se apartan de la modernidad, en el Palacio Municipal los conceptos que inspiran la composición general se alejan bastante de la modernidad ortodoxa.

Tal vez el uso del ladrillo como material de revestimiento o las ventanas de pequeño tamaño, sean recursos que, en sí mismos no definan el carácter moderno de un edificio. Sin embargo, si a esos aspectos se les agrega la composición absolutamente simétrica, la enorme columnata del basamento en la fachada principal, el tratamiento del conjunto como masa, sea posible poner en duda la filiación moderna del edificio.

Probablemente, pesaron más en las decisiones proyectuales de Cravotto la inquietud por lograr trasmitir el carácter monumental del edificio, su valor icónico referenciado a las municipalidades medievales a las que alude expresamente, que el afán de ser moderno, o, por lo menos, el afán de ser moderno según los esquemas de la ortodoxia europea. Al menos debe admitirse que se trata de una hibridación entre una estructura compositiva tradicional y algunos elementos modernos que no alteran la imagen general.

La labor de Juan Antonio Scasso estuvo muy vinculada a la actividad pública, ya sea desde su cargo de Director de Paseos Públicos de la Intendencia de Montevideo, como desde

su cargo de catedrático de Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista de la Facultad de Arquitectura.
En las primeras obras a escala doméstica, realizadas en áreas consolidadas de la ciudad de Montevideo, el Arq. Scasso muestra su afinidad con los recursos expresivos de la Exposición de París.

Fig.III.27. Vivienda sobre Bvar. España 2497 (Detalle). Arq. SCASSO, J. A.

Fig.lII.C.28. Vivienda sobre Calle Araúcho (Detalle). Arq. SCASSSO,J.A.

Incluso en una de sus obras más interesantes, la Escuela Experimental de Malvín, trabaja con una base compositiva absolutamente moderna, a la que incorpora recursos formales de diversas fuentes, desde el Neoplasticismo, al Expresionismo y, por supuesto, el Art-Déco. El arquitecto se regocija en buscar otorgar un interés particular a cada plano, a cada esquina, a cada detalle, pero siempre con mesura y sin estridencias, dando por resultado una expresión híbrida de gran interés plástico. El Arq. Artucio, en sus análisis, concluye señalando:

> “Todo el edificio está realizado con sencillez, una modernidad digna de la época y del tema y una gran ternura que el arquitecto puso a contribución.”[17]

[17] ARTUCIO, LEOPOLDO C.: Montevideo y la Arquitectura Moderna. Op. Cit. Pág. 25.

Fig.III.C.29 a 31. Escuela Experimental de Malvín (1927). Calles Michigan y Decroly. Arq. SCASSO, J.A.

Fig.III.C.29. Vista de la época[18].

Fig.III.C.30. Escuela Experimental de Malvín (1927). Foto actual.

Fig.III.C.31.Detalle esquina con solución expresionista.

Fig.III.C.32. Volumen de aulas.

Desde el comienzo de su carrera profesional, su pragmatismo lo llevó a abrazar la arquitectura moderna con entusiasmo. Sin lugar a dudas, el funcionalismo, en tanto técnica del racionalismo moderno, aparece como instrumento atractivo para quien debe justificar el uso de dineros públicos.

Su principal obra, el Estadio Centenario, inaugurada el 18 de julio de 1930, luego de un acelerado proceso de obra que duró solamente nueve meses, constituye un ejemplo de puesta en práctica del funcionalismo en todo lo que el término significa. Tal como señala el propio Scasso, "la planta sale del programa, es hija suya, y como consecuencia, el arquitecto la ha elaborado atendiendo a las determinantes fundamentales: función deportiva, capacidad, visibilidad,

[18] Foto extraída de http://www.bing.com/images/search?q=Scasso+Malv%c3%adn&view=detail&id=756A37660FBFD247F53602D4C90A347F5C564EDE&FORM=IDFRIR

características de circulación, topografía, principalmente”.[19]

Si bien toda la resolución del Estadio está perfectamente definida por aspectos funcionales, Scasso incorporó un elemento compositivo, al que confió toda la carga simbólica del complejo deportivo. Se trata de la Torre de los Homenajes, “un mástil de triunfo y torre de panoramas” que se eleva 40 metros por encima de la tribuna. Una mezcla de aeroplano y transatlántico con “reminiscencias de las victorias clásicas”, en cuya base debía ir colocada la imagen escultórica de una auténtica victoria realizada por Zorrilla.[20]

Fig.III.C.33 y 34. Estadio Centenario. Arq. SCASSO, J.A. y DOMATO, A. (1929 – 1930)

Fig.III.C.33. Torre de los homenajes.[21]

Fig.III.C.34. Vista aérea en la época de su construcción.[22]

La hibridez del Estadio Centenario se entiende al sumar los dos elementos que lo componen: la masa cilíndrica horizontal de las tribunas que rodean el campo de juego y la esbeltez de la torre estriada que se eleva al cielo en

[19] SCASSO, Juan A.: Espacios Verdes. Tipografía Atlántida. Montevideo, 1941. Pág. 349.
[20] ALONSO, S., CRACIUN, M.; DE SOUZA, L; NISIVOCCIA, E.: 5 narrativas, 5 edificios. Pág. 165. Publicación realizada para la presentación del Pabellón de Uruguay en la 12ª Bienal de Arquitectura de Venecia 2010.
21 Extraída de http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1490574
22 Extraída de http://www.todocoleccion.net/estadio-centenario-montevideo-uruguay-rara-fotografia-9-00-x-6-00-cm~x24515596#sobre_el_lote

un gesto absolutamente expresionista y dentro de un lenguaje art-déco.

Probablemente uno de los casos más interesantes sea el del Arq. Carlos Surraco (1896-1976), formado también en la novel Facultad de Arquitectura. Egresa en el año 1922 y la Revista Arquitectura registra un trabajo del años anterior, 1921. Se trata de un Arco de Triunfo que Surraco concibe siguiendo las reglas del Eclecticismo Historicista, incorporando motivos figurativos de distintas fuentes, en una especie de collage donde no están ausentes las fuentes romanas ni las egipcias.

SURRACO, C.: Proyecto de Arco de Triunfo realizado como estudiante en 1921

Esa idea de collage, de superposición de motivos expresivos que se encuentra en el proyecto para el Arco de Triunfo, es la que se observa en una de sus primeras y menos conocidas obras, realizada junto al Ing. L. Topolanski. Se trata del inmueble ubicado en la esquina de las calles Soriano y Cuareim, que muestra dos componentes diferentes en su fachada sobre la primera de las calles. El componente de la esquina se relaciona con las experiencias antihistoricistas, fundamentalmente del Art-Nouveau belga y francés, por el manejo de curvas fluidas. El componente que sigue, también sobre la calle Soriano se integra al anterior, pero con una expresión absolutamente debitaria del Art-Déco. La profusión de recursos formales se verifica

en la utilización de numerosos diseños de vanos y sus combinaciones, entre los que se destaca el orden que conforma un abertura tipo portal en arco de medio sobre la que se ubican ventanas bajo un pretil quebrado, característico del Art-Déco.

Fig.III.C.44 y 45. Inmueble Calle Soriano 1209 esquina Cuareim. Arq. SURRACO, C. & Ing. TOPOLANSKI, L.

Fig.III.C.44. Vista desde la esquina de las calles Soriano y Cuareim.

Fig.III.C.45. Vista fachada sobre calle Soriano.

Seguidamente, entre sus primeras obras donde la influencia de Van de Velde se hibridiza con rasgos art-déco, debe destacarse el edificio Arijón. También fue construido junto con el Ing. Topolanski y muestra un alzado con un orden sumamente elaborado donde destaca un basamento de dos niveles muy vidriado, sobre todo a nivel del primer piso, luego la fachada se divide verticalmente en tres partes, con un sistema de tres bow - windows que abarcan dos niveles y se continúan en un sistema de balcones por otros dos pisos más. El conjunto remata en un cornisamiento compuesto de una serie de seis ventanas plano que culminan con una fuerte cornisa que cierra la composición.

Fig. III.C.49 y 50. Edificio Arijón (P. de C. 1925) 18 de julio 962. Arq. SURRACO, C. e Ing.TOPOLANSKY, Luis.

En un volumen de la Revista Arquitectura de 1927 se publican dos viviendas que proyecta, junto al Ing. Luis Topolansky y que muestran una vez más una profusión de elementos ornamentales provenientes sobre todo del Art Déco de la Exposición de 1925.

La primera, que se reproduce más abajo, muestra una hibridación de recursos formales pertenecientes a repertorios diferentes.

Fig.III.C.35 a 38. Casa en el Prado. Arq. SURRACO, C. & Ing. TOPOLANSKY, L.[23]

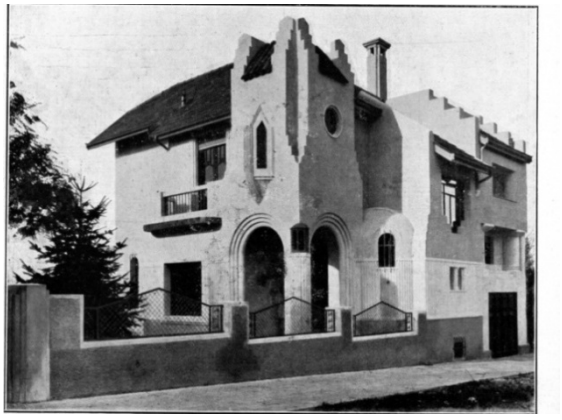


Fig.III.C.35. Vista general.

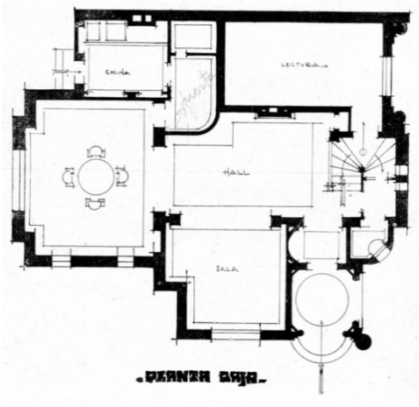


Fig.III.C.36. Planta.

[23] Fotos extraídas de Revista Arquitectura N 114. Mayo de 1927.

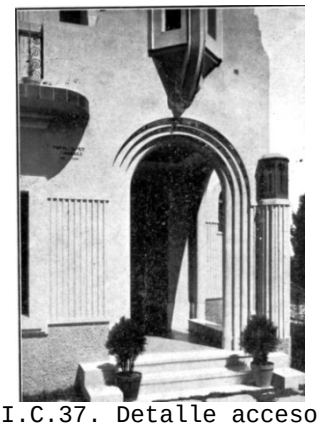


Fig.III.C.37. Detalle acceso.

Fig.III.C.38.Vista interior.

Mientras que la idea del chalet de es la que gobierna la planta y la volumetría general con sus techos inclinados y aleros cubiertos de tejas, el tratamiento de las superficies se puebla de detalles pertenecientes al art-déco que llegan a su apoteosis en el componente de acceso. La foto del acceso muestra el tratamiento del arco con los sucesivos retranqueos (que utiliza también en el comercio Ford) La foto del interior de la vivienda muestra un diseño absolutamente abrumador, que recuerda la opresión de los interiores victorianos, pero, esta vez, sin las referencias historicistas. El trabajo de equipamiento muestra una preocupación por el diseño de todos los detalles, en el sentido de proponer una “obra de arte total” con un gran acento, no sólo a nivel de los muebles sino también de todo tipo de objeto perteneciente a las denominadas “artes decorativas”.

La otra casa que se publica en la misma edición de la Revista Arquitectura se muestra más dominada en lo que refiere a su expresión formal. Su planta muestra una interesante implantación en el terreno, evitando la tentación de ubicar la construcción en el centro. En lugar de eso, el chalet se ubica en la punta Sureste del solar, dejando un jardín en L que mira al Oeste y al Norte, por donde se accede a la vivienda.

La volumetría se regulariza, una fuerte cornisa domina el conjunto. Al observar el tratamiento de vanos, llama la atención el cuidado que pone el proyectista en lograr que cada abertura adquiera una personalidad diferente, mediante el juego de entrantes y salientes y el uso de curvas y rectas.

Fig.III.C.39 a 43. Casa Pocitos. Arq. SURRACO, C. & Ing. TOPOLANSKY, L.[24]

Fig.III.C.39. Vista fachada sobre avenida Ellauri.

Fig.III.C.40. Vista actual fachada sobre avenida Ellauri.

Fig.III.C.41.Vista acceso

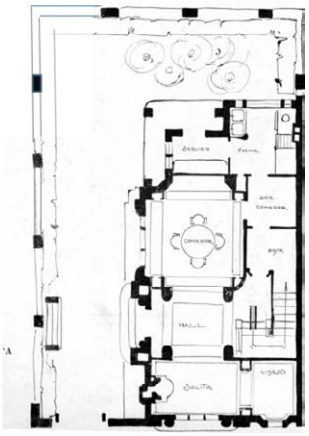


Fig.III.C.42. Planta.

Fig.III.C.43.Sector acceso. Foto actual.

En ambos casos se trata de interesantes ejemplos de combinación de recursos formales provenientes de fuentes diversas, pero con un gran predominio de los repertorios que se institucionalizan en la Exposición de París.

[24] Fig.III.C.39, 41 y 42 extraídas de Revista Arquitectura N 114. Mayo de 1927.

Debe señalarse que, en la misma revista donde se publican las dos casas de Surraco antes mencionadas, aparece un artículo del mismo arquitecto titulado “La pseudo arquitectura moderna”[25] donde se refiere a la estética emanada de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 como un nuevo academicismo lamentable, de la siguiente manera:

> “…estética sin consistencia, de obras provisorias, de estructuras de staff y arpillera enharinada...Esa arquitectura llamada Poliédrica por los literatos críticos improvisados de la exposición, no aporta más que el descrédito y fuerza la incomprensión de las gentes hacia la verdadera esencia de los temas nuevos”.

Si bien, a los ojos de la historiografía moderno - ortodoxa, la posición de Surraco resulta sumamente madura para la época, lo que verdaderamente resulta sorprendente es que esos juicios peyorativos hacia la estética de la Exposición, se publiquen en la misma revista donde aparecen las dos casas analizadas anteriormente. La distancia que separa las imágenes producidas por Surraco de sus palabras es una demostración de las dificultades para interpretar el sentido de la modernidad y de sus expresiones.

En el Uruguay de mediados de la década del 20, el éxito de los motivos emanados del Art-Déco fue avasallante, en la medida que, entre otras cosas, no exigía prescindir de la decoración tal como requería la vanguardia moderno-ortodoxa. Aunque no lo admita esa hibridación entre arquitectura moderna y detalles ornamentales art-déco fue la clave del éxito del Comercio Barth.

[25] SURRACO, Carlos: “La pseudo arquitectura moderna”. En Revista Arquitectura Nº 114. Mayo 1927. Pág. 100.

Se trata de un local comercial ubicado en la Ciudad Vieja, que aparece como un manifiesto de la estética déco. Al observar la fachada, llama la atención el amplísimo panel vidriado donde también se ubica el acceso. Una vez más, el plano de fachada no se relaciona con las jambas por una simple arista, sino por el retranqueo sucesivo de planos que van produciendo un escalonamiento que invita al ingreso. Una marquesina de borde elíptico separa la generosa abertura de vidrio de la sucesión de ventanas con dinteles triangulares, haciendo de este ejemplo un verdadero manifiesto de la arquitectura art-déco denominada zig-zag, con una muy medida utilización de recursos ornamentales que refieren de manera abstracta al mundo mineral.

Fig.III.C.46 a 48. Comercio Barth en la avenida 25 de mayo esquina calle Juncal. (1925 a 27). SURRACO, C. e Ing. TOPOLANSKY,L.

Fig.III.C.46. Vista original.

Fig.III.C.47. Vista actual.

Fig.III.C.48. Jambas que jalonan el acceso.

La propuesta resulta absolutamente moderna y absolutamente art-déco, si bien Surraco prefería decir que, por sus líneas verticales, era debitario de la obra de Wright.[26]

[26] Ver “Arquitecto Carlos A. Surraco. Reportaje y semblante de los Arq. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni”. Publicado en Revista de la SAU.

La buena acogida que recibió el edifico para el comercio Barth, desde el mismo propietario que, luego de un primer momento de rechazo, envió una carta de aprobación a Surraco, muestra la buena disposición del público en general para recibir los estímulos de la modernidad. El positivo juicio valorativo de Vaz Ferreira constituye una demostración de la aceptación social que, a todos los niveles, reciben las nuevas formas:

> "…el edificio que hoy publica ARQUITECTURA, es de lo más destacado de su abundante y valiosa obra. Sencillez, adecuación al destino del edificio, despreocupación estilística, afán de novedad, sinceridad en la construcción, son características salientes del edifico de Eugenio Barth y Compañía, construido en la calle Uruguay entre Juncal y Ciudadela… El edificio de Eugenio Barth y Cía. Es, en nuestro entender, una de las obras más acertadas de la arquitectura nacional, de los últimos tiempos."[27]

De alguna manera, para la historiografía moderna, la actividad profesional de Carlos Surraco comienza con el Hospital de Clínicas, cuya historia comienza en 1928 con la realización del concurso en dos grados. Si bien la carrera de Surraco se ve muy absorbida por esa obra monumental, que complementa con la realización de otros dos edificios en el mismo predio – el Instituto de Traumatología y el Instituto de Higiene, se identifican algunas obras sumamente elocuentes en lo que refiere al concepto de modernidad que manejaba Surraco.

En primer lugar cabe destacar el edificio que realiza, actuando solo, sobre la calle Soriano 781, donde se

[27] Revista "Arquitectura".

destacan las influencias “streamline” con una definición de balcones en forma de proa. Los antepechos opacos destacan la dirección horizontal. Si bien su presencia a la ciudad muestra un acercamiento notable a la modernidad, en el acceso utiliza mármoles de diferentes tonos de blanco y negro que remiten nuevamente a la estética déco.

Fig.III.C.51 a 53. Edificio de apartamentos en Soriano 781. Hacia 1932. Arq. SURRACO,C.

Fig.III.C.51. Fachada sobre calle Soriano.

Fig.III.C.52. Balcones en proa.

Fig.III.C.53. Acceso en blanco y negro

Menos conocido es el edificio de apartamentos que realiza también sobre la calle Cuareim 1244[28], seguramente en los años 30´ dentro de un gusto por los volúmenes macizos y sin abstenerse del uso de recursos formales provenientes tanto de la arquitectura de Perret como de la historia, fundamentalmente los balaustres de los balcones, concebidos de una manera particular, con doble bulbo[29]. No es de extrañar que Surraco haya adoptado esa conformación luego de verla en la casa de Francisco Giró de la primera mitad del siglo XIX y ubicada en la Ciudad Vieja)calle Cerrito

[28] Esta obra no aparece registrada ni en la entrevista de 1976, ni en las Guías de Montevideo.
[29] Como los de la casa de Francisco Giró, ubicada en la Ciudad Vieja.

586), ya que él mismo señaló que “On est toujours élève de quelqu´un”, para luego agregar:

> “Yo les puedo decir quién me inspiró cada cosa….Eso quiere decir que era instruido. El que no se inspira en nadie es un ignorante…”[30]

Fig.III.C.54 a 56. Edificio de apartamentos en Cuareim 1244 y Soriano. Arq. SURRACO, C.

Fig.III.C.54. Vista general.

Fig.III.C.55. Fachada calle Cuareim.

Fig.III.C.56. Detalle enrejado de hormigón.

De entre los cuatro integrantes de la primera línea de la arquitectura moderna uruguaya, seguramente la distancia entre lo que proyecta y lo que escribe en los años 20´ el Arq. Surraco, sea la mejor demostración de la confusión conceptual que se vivía en esos momentos con respeto al sentido de lo moderno. Esa confusión, junto al talento personal de los técnicos, da lugar a manifestaciones sumamente ricas, no directamente vinculables a los modelos vanguardistas europeos, sino siempre resultado de hibridizaciones con aportes de otras vertientes, ya sea provenientes de la historia o de versiones más comerciales que, además, oficiarán de modelos para otros arquitectos e idóneos que construirán la verdadera arquitectura moderna uruguaya, aquella que será reconocida y demandada por el público.

[30] Ver “Arquitecto Carlos A. Surraco. Reportaje y semblante de los Arq. Mariano Arana, Lorenzo Garabelli y Luis Livni”. Publicado en Revista de la SAU.

III.D. La incorporación de las modernidades impuras por los arquitectos de segunda y tercera línea.

Detalle edificio en Av. Italia y Bvar. Arttigas.

Si bien los cuatro arquitectos mencionados anteriormente constituyen la referencia obligada de cualquier análisis de la primera arquitectura moderna uruguaya, su influencia es clara a nivel profesional y académico, pero el volumen de su obra no podría haber incidido demasiado en la configuración del ambiente urbano montevideano.

La popularidad que adquieren las formas modernas y el cambio que se produce a nivel de vastas áreas de la ciudad, se debe a la actividad importante de una multitud de estudios profesionales, así como de constructores e idóneos que, sin una conciencia clara del significado de ese nuevo vocabulario, lo adoptan porque se acomoda bien a las expectativas del público.

Tal como se señaló anteriormente, la labor desarrollada atravesó todas las capas sociales y todos los programas arquitectónicos, poniendo de manifiesto la aceptación de las nuevas formas en una versión menos dura, probablemente más impregnada de aspectos conocidos que facilitaron el diálogo y la comprensión por parte de una clientela, ávida de novedad.

Los protagonistas de esta ampliación sustancial de la arquitectura construida en clave moderna configuran una lista muy numerosa, cuyo análisis resulta imposible de abarcar. Teniendo en cuenta el prestigio profesional y la calidad de la obra realizada, inmediatamente después de los cuatro arquitectos citados en el capítulo anterior, deberían incluirse los nombres de los siguientes estudios: Alberto Muñoz del Campo, De los Campos, Puente y Tournier y Román Fresnedo Siri, Francisco Vázquez Echeveste y el estudio de Etchebarne, Ciurich y Bomio.

Sin embargo, la ciudad se construye gracias al aporte de estudios que realizaron una obra muy masiva, definiendo así las características del ambiente urbano. Su trayectoria fue desconocida por la historiografía moderna, más proclive a continuar ensalzando la trayectoria de los arquitectos de primera y segunda línea que en ensanchar la base de análisis, a los efectos de explicar por qué la ciudad es como es.

En este capítulo se pretende rescatar de un olvido inmerecido a una serie de profesionales de muy correcta trayectoria que, de una manera u otra, en la medida que han configurado el ambiente montevideano, han condicionado los comportamientos de la población y han contribuido a construir parte de la identidad cultural uruguaya.

Una lista de los estudios profesionales que actuaron entre 1925 y 1950 debería incluir, además de los nombres ya citados, los de: Ruiz y Nadal, Balparda y Olivera Calamet, Antonio Chiarino y Bartolomé Triay, Albérico Isola y Marcelo Armas, Faget, Faget Figari y Saavedra, Pérez del Castillo y Soneira, sin olvidar el de Vázquez Barrière y Ruano que se tratará con el detenimiento que merece. Asimismo deben mencionarse individualidades tan diversas como Jorge Herrán, Jorge Caprario, Eloy Tejera, Daniel Pérez Fuentes, Humberto Bonomi, Julio Pietropinto.

Un lugar aparte debe asignarse a los arquitectos Juan Antonio Aubriot y Ricardo Valabrega, quienes trabajando en forma individual muestran una discreta obra y, en cambio, trabajando juntos por única vez, realizaron una obra absolutamente excepcional como es el edificio de La Tribuna Popular.

Por último debe mencionarse la obra de idóneos que, sin embargo, realizaron una obra sumamente extensa, muchas veces con altibajos, con esas torpezas de diseño que la historiografía culta condenó, evitando su sola mención, sin reparar en que, al difundir el repertorio moderno, aunque fuera en una versión poco ortodoxa, estaban igualmente dando un paso importante para llegar a la comprensión de las otras interpretaciones de la modernidad, incluso las más ortodoxas, y contribuyendo a su difusión y asimilación. Entre estos últimos debe hacerse referencia a la prolífera trayectoria de constructores como Juan Romagosa, Daniel Caselli, José Caviglia, Santiago Porro, Taddei, Colombo y Savi, Bello y Reboratti, o de Franceschi, Repetto y Stratta quienes, probablemente conscientes de sus propias limitaciones, no dudan en incorporar a profesionales

formados en la Academia de manera de lograr una obra de mayor destaque.[31]

De la mano de estos técnicos, la arquitectura moderna, en sus más diversas versiones, llega a todos los estratos de la población, de tal manera que hacia 1940 importantes sectores de la ciudad, ya sea en áreas centrales como periféricas, mostraban una fuerte impronta moderna.
La crítica ha destacado muy poco la actuación de estos profesionales e idóneos y cuando lo ha hecho ha sido para mostrar la obra que más se aproxima a los criterios formales impuestos por la modernidad ortodoxa.

A los efectos del presente trabajo se analizará la obra de algunos estudios que han dejado su huella en la ciudad de Montevideo y que han contribuido a forjar esa imagen de modernidad compleja, pluridireccional y contradictoria.

Vale la pena destacar la labor desarrollada por estudios de gran trayectoria, que llevaron a cabo algunas de las obras más encumbradas de la modernidad uruguaya y que, sin embargo, aparecen como etapas o incluso como hechos aislados en su vasta trayectoria.

Es el caso del estudio formado por los arquitectos Aubriot y Valabrega, que se asociaron para la realización del Edificio de la Tribuna Popular y el formado por los arquitectos De los Campos, Puente y Tournier, que muestran una obra muy prolífera con una serie interesante de edificios consecuentes con una modernidad más o menos ortodoxa, entre los que la crítica ha destacado el Edificio Centenario.

[31] En próximo capítulo se analizará la obra realizada por la empresa de Franceschi, Repetto y Stratta en colaboración con el Arq. González Vanrell y, sobre todo, con el Arq. Julio Pietropinto.

En términos generales la actitud del estudio de los arquitectos De los Campos Puentes y Tournier es también la que se observa en el estudio formado por Etchebarne, Ciurich y Bomio, y también el formado por los arquitectos Albérico Isola y Guillermo Armas.

Por otra parte, también un arquitecto que siempre actuó en forma individual como Francisco Vázquez Echeveste. En cambio, el Arq. Eloy Tejera, de una generación anterior, muestra una actitud mucho más consecuente con el Art-Déco y con la búsqueda personal. Sólo al final de su carrera incurre en algunas tentativas de exploración del lenguaje más abstracto y sin ornamento de la modernidad ortodoxa.

III.D.a. De los Campos, Puente y Tournier.

Varios arquitectos y estudios comprometidos con las formas modernas, y reconocidos por esa razón por la historiografía uruguaya, también adoptaron en algún momento la retórica clásica en sus obras.

Es el caso del estudio de De los Campos, Puente, Tournier que realizan el edificio ubicado en Guaná 1230 con un pronaos que ocupa las dos plantas superiores y se define por el retiro del plano de fachada, dando lugar a dos balcones, jalonados por medio de cuatro columnas de planta cuadrada de escala monumental que apoyan sobre un basamento almohadillado. En lugar de un tímpano, las cuatro columnas rematan en una cornisa de fuerte presencia (Fig.III.C.1).

La composición simétrica del edificio de la calle Roque Graseras (Fig.III.D.2) se enriquece en el inmueble de 21 de setiembre 2531, (Fig.III.D.2) donde se plantea un tratamiento superficial en ladrillo de prensa con algunos

elementos compositivos destacados en revoque blanco. En efecto, se trata de una composición absolutamente simétrica, con un eje de simetría que remata en un frontón quebrado. Además, resulta notable observar el uso de ventanas apaisadas en ese componente central, en tanto que se utilizan puerta - ventanas verticales en los componentes laterales donde se ubican los balcones. Además, esas aberturas se unen conformando elementos de mayor escala que rematan en frontones de pequeño porte que dan cierta elegancia al conjunto.

Fig.III.D.1.Inmueble en calle Guaná 1230.

Fig.III.D.2. Inmueble en calle Roque Graseras 809.

Fig.III.D.3. Inmueble en bulevar 21 de setiembre 2531.

La vivienda sobre en el bulevar Artigas 493 muestra una composición muy clásica, aunque sin alusiones a los estilos históricos. Una leve cornisa remata superiormente la composición apenas asimétrica del plano de fachada, donde vano en arco de medio punto de la puerta cochera brinda un acento singular. (Fig.III.D.4).

En la vivienda de la calle Estigarribia, la modernidad se halla matizada por una cubierta en pendiente revestida de tejas donde, además, se respira un cierto sabor clásico, dado por el arco de medio punto de la puerta que da acceso a la vivienda y también al garaje (fig.III.D.5)

Fig.III.D.4. Vivienda en Bvar. Artigas 493. Arq. DE LOS CAMPOS, PUENTE & TOURNIÉ.

Fig.III.D.5. Vivienda en calle Estigarribia. Arq. DE LOS CAMPOS, PUENTE & TOURNIÉ.

Fig.III.D.6 a 8. Vivienda en Av. 19 de abril 3309. De los Campos, Puente, Tournier, arquitectos.

Fig.III.D.6. Vista general.

Fig.III.D.7. Acceso.

Fig.III.D.8. Proa.

Una mención especial debe hacer con respecto a la vivienda que resuelve la proa de la avenida 19 de abril con la avenida Agraciada, donde el estudio de De los Campos, Puente, Tournier, realiza una propuesta sumamente elocuente, de una modernidad primigenia que podría recordar incluso a Adolf Loos. Allí integran imágenes provenientes de repertorios variados, desde la volumetría simple y despojada, que alterna con la poderosa proa que articula las dos fachadas y podría remitir a los cascos de naves, hasta el acceso de tintes historicistas y los diferentes tipos de ventanas empleados, desde la ventana moderna hasta la de arco de medio punto.

Finalmente, en el edificio de la calle Joaquín Núñez 3026 el planteo general aparece muy contenido, absolutamente

simétrico en las dos plantas superiores y parcialmente simétrico cuando llega al suelo. De todos modos, la volumetría es simple y aparecen algunos guiños hacia la historia en la tímida cornisa que corona el edificio y las falsas ménsulas que parecen sostener el volumen que sobresale de la fachada.

Fig.III.D.9 y 10. Edificio de la calle Joaquín Núñez 3026.

Fig.III.D.9.Vista general.

III.D.10. Detalles historicistas.

III.D.b. Los antecedentes de los arquitectos Juan Aubriot y Ricardo Valabrega.

Tal como se ha subrayado, ambos arquitectos tuvieron a su cargo la realización hacia 1930 del Edificio del diario La Tribuna Popular que resultó uno de los edificios emblemáticos de la modernidad uruguaya.

Sus autores ya tenían una importante trayectoria, de modo que, para el arquitecto Juan María Aubriot (1876 – 1930), incluso, fue una de sus últimas realizaciones. En efecto, son de su autoría edificios ecléctico historicistas tan importantes como el realizado para la Universidad de la República o la casa quinta del Prado que luego sería utilizada como residencia presidencial[32]. También realizó

[32] Se verá más adelante que el Arq. Juan Ma. Aubriot también trabajó para la empresa de los constructores Franceschi, Repetto y Stratta en la realización de un inmueble en la calle La Paz 1657.

dos casas apareadas sobre la calle Juan María Pérez donde se introduce claramente en el Art-Déco zigzag[33].

III.D.11. Viviendas apareadas en calle Juan Ma. Pérez 2879. Arq. Juan A. AUBRIOT.

El arquitecto Ricargo Valabrega muestra una trayectoria más efímera por el historicismo, sin siquiera comprometerse con un estilo determinado, tal como sucede en el edificio de apartamentos construido sobre la calle Ciudadela 1434, donde Las aberturas todavía mantienen la conformación en arco tanto en la planta baja como en el nivel superior y plantea un bow window de tres niveles flanqueado por pilastras colosales.

III.D.12.Vivienda calle Jackson 1408.

III.D.13. Edificio calle Ciudadela 1434.

[33] Una de las viviendas ha sido muy reformada, pero aún hoy, bajo un revestimiento de plaqueta cerámica se observa el bow window escalonado.

Sin embargo, ya en la vivienda sobre la calle Jackson 1408, sobre una tipología standard plantea una fachada absolutamente deudora de la versión zig-zag del Art-Déco.

En el inmueble ubicado sobre la Plaza Zabala ese monumentalismo se tiñe del Art-Déco de la Exposición de París, con vanos acartelados y estrías verticales de escala colosal. El aspecto más destacable de este inmueble es un inserción urbana. Se ubica en un predio con un frente muy importante sobre la calle Washington y uno más estrecho sobre la Circunvalación Durango, que bordea la plaza. El arquitecto no duda rea realizar un planteo volumétrico que realiza la presencia sobre la plaza, desarrollando un componente esquina en forma de ochava monumental que da una presencia ineludible a todo el edificio.

Fig.III.D.14 a 16. Inmueble de apartamentos en Circunvalación Durango (sobre la Plaza Zabala)

Fig.III.D.14.Proa.

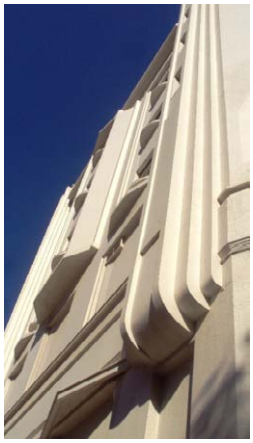


Fig.III.D.15. Estrías en componente proa.

Fig.III.D.16. Vista general.

A continuación se detecta su paso por otras modalidades modernas, cada vez más abstractas, que se van acercando al “streamline”.

Fig.III.D.17. Garage Minerva en Cerrito 533. Arq. VALABREGA,R.

Fig.III.D.18 y 19. Inmueble en Av. G. Garibaldi 2236.

Cuando ambos arquitectos se reúnen para proyectar la sede del diario “La Tribuna Popular”, toman una postura moderna con elocuentes deudas al expresionismo alemán, que han sido abundantemente reseñadas por la crítica especializada. Sin embargo, esa misma crítica ha soslayado aspectos igualmente interesantes que remiten a fuentes diversas pero que apartan a este monumento de la arquitectura moderna, de la más estricta modernidad vanguardista.

Entre ellos puede relevarse el dibujo del propio edificio que, a manera de vitral se ubicaba en un espacio interior del edificio[34] (Fig.III.D.21). Esa especie de narcisismo autorreferencial constituye una demostración de la auto-safisfacción por la obra realizada que, además, se ve refrendada por el estudio de espacios y equipamientos.

El palier principal, de donde parte el ascensor muestra una doble altura, enfatizada por un balcón interior de claros antecedentes neoplásticos, al igual que otro palier tratado en su pavimento y revestimiento de paramentos con aglomerados pétreos que adoptan la forma de cuadrados y rectángulos de aristas negras a la manera de los cuadros de Mondrian (Fig.III.D.23 y 24).

[34] Actualmente se encuentra muy deteriorado dado que la mayoría de los vidrios están rotos y se ha perdido buena parte de la gráfica.

Fig.III.D.20 a 25. Edificio de la Tribuna Popular (1930). Arqs. AUBRIOT, J. y VALABREGA, R.

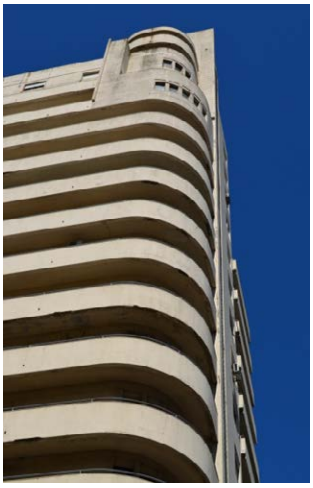


FIG.III.D.20. vista general desde la esquina.

Fig.III.D.21. Detalle Vitral con el propio edificio.

Fig.III.D.22.Mirador náutico en la azotea.

Fig.III.D.23. Palier principal

Fig.III.D.24. Palier de acceso a apartamento.

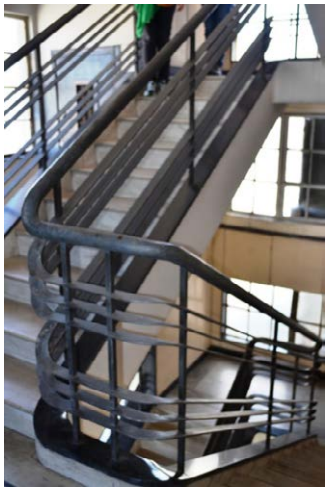


Fig.III.D.25. Detalle escalera y baranda.

La escalera interior presenta una baranda metálica de tubos y planchuelas de hierro que ya abandonan la liviandad de las barandillas náuticas. Sin embargo, el mirador transforma nuevamente la azotea en la cubierta de un barco, completando un repertorio de referentes que incorporan este mojón de la arquitectura uruguaya en uno de los principales ejemplos de las modernidades híbridas.

III.D.c. Francisco Vázquez Echeveste.

Siempre se ha reconocido a este arquitecto por su edificio de viviendas de la calle Canelones y Ejido de 1939[35] donde sigue pautas modernas que pueden emparentarse con las vanguardias. Se trata de un enorme bloque de apartamentos, que el arquitecto resuelve mediante la articulación de balcones y ventanas, donde el manejo de los ritmos recuerda a las composiciones neoplásticas. Un basamento potente, en la planta baja con destino comercial, recibe el peso de todo el edificio.

Fig.III.D.26 y 27. Palacio Siri (1939) Canelones 1345 – 49. Arq. VÁZQUEZ ECHEVESTE, Francisco.

También en otra esquina céntrica realiza un edificio absolutamente moderno, con un manejo extraordinario de las líneas horizontales, de los motivos abstractos y de la geometría en general. Resulta interesante el manejo de las líneas rectas, de las figuras geométricas simples que se sintetizan en el portal de entrada que aparece como una especie de síntesis formal de todo el edificio.

[35] Según Guía ELARQA de Arquitectura Tomo III Centro Segunda Parte. Pág. 82.

Justamente ese portal y el basamento de granito pulido negro aparecen como pautas que apartan al edificio Ramos Seisdedos de la vanguardia moderna y lo acercan a la modalidad déco en su fase streamline. Una vez asumida esa diferencia es posible identificar sus barandas metálicas e incluso el bow window sobre la calle Julio Herrera y Obes muestra un elocuente remate en forma de puente de mando que, una vez más, refiere al repertorio náutico.

Fig.III.D.28 y 29. Edificio Ramos Seisdedos. Calle Julio Herrera y Obes 1308.Vista general y puerta de ingreso. Arq. VÁZQUEZ ECHEVESTE, Francisco.

También ha sido reconocido por un edificio de una presencia urbana sumamente destacable como el Edificio Tapié de 1934 que fuera publicado en la Revista Arquitectura, destacando que se trata de una “obra arquitectónica en toda la acepción de la frase”, porque “pone de manifiesto el criterio técnico que ha regido el plan de conjunto, la concepción del detalle – aún del más mínimo – y el sentido financiero real, dentro del cual había que desarrollar dicho plan.”

Resulta particularmente interesante la inclusión de un concepto del trabajo del arquitecto “como técnico que estudia la solución más favorable a la inversión de capitales colocados a renta, ya como artista que hace su

arte para la humanidad; pues al fin y al cabo, la felicidad se inicia y radica en el hogar."[36]

Fig.III.D.30 a 35. Edificio Tapie: Constituyente 1402. Arq. VÁZQUEZ ECHEVESTE, F. (1934)[37]

Fig.III.D.30. Vista general hacia 1934

Fig.III.D.31. Vista actual

Fig.III.D.32. Vista actual del remate

Fig.III.D.33. Planta tipo

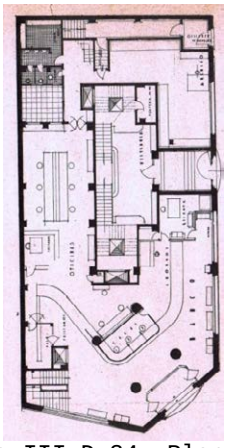


Fig.III.D.34. Planta baja

Fig.III.D.35. Vista hall de planta baja

Su estratégica ubicación en esquina permite definir adecuadamente la plaza del Palacio Municipal con una estructura potente donde resuenan ecos del Sullivan de los Almacenes Carson, Pirie & Scott, en su importante basamento y su débil cornisa. El cuerpo principal del edificio, en cambio, muestra un interesante contrapunto de impulsos

[36] M. ABADIE SANTOS: "El Edificio Tapie". En Revista Arquitectura Nº 183 (1934) Pág. 78.

[37] Las fotos III.D.30, 33, 34 y 36 fueron extraídas de la Revista Arquitectura.

verticales dado por las estrías y las hileras de ventanas y antepechos rehundidos que se oponen al balcón que restablece el equilibrio. El templete art-déco (hoy reformado pero aún existente) que remata el edificio en la esquina aparece como un homenaje a la ciudad y a sus habitantes, una manera de festejar la confianza en los nuevos tiempos, aunque el edificio haya sido culminado un año después del quiebre institucional de 1933.

El edificio además recibe un tratamiento superficial consistente en una decoración geométrica aplicada en determinados sectores, que sigue los mismos lineamientos de las barandas y del portal del acceso.

En su interior, más allá del cinematográfico hall de planta baja, donde dos estupendas escaleras convergen en el eje de simetría, los apartamentos muestran un acumulación de locales de pequeñas dimensiones que, cuando no se ubican sobre la fachada principal, presentan condiciones de iluminación y ventilación deficitarias, de tal manera que es posible afirmar que el edificio aporta menos en su distribución interna que en la imagen que ofrece a la ciudad. Por otra parte, se verifica la contemporaneidad de esa imagen del Edificio Tapie con la vivienda de Blanes 1180, donde el arquitecto pone en juego elementos expresivos similares y parece un ensayo del Edificio Tapie.

La confluencia de curvas y rectas en la expresión general, el ensayo de una ornamentación abstracta que se traduce en bajorrelieves geométricos, cuyos motivos se repiten lógicamente en las aberturas de hierro, constituye uno de los ejemplos más interesantes en la voluntad de lograr un lenguaje moderno, sin referencias a la historia y que tampoco prescinde de la ornamentación aplicada.

Fig.III.D.36 a 38. Vivienda de calle Blanes 1180. Arq. VÁZQUEZ ECHEVESTE, F.; GIANNATASIO, BERTA Y VÁZQUEZ, Ingenieros.

Fig.III.D.36.Vista general.

Fig.III.D.37.Vista detalle ornamental geométrico en la fachada.

Fig.III.D.38. Puerta de aceso.

En otros edificios ubicados en la zona céntrica de la ciudad, Vázquez Echeveste se aproxima decididamente a la modernidad, de la mano de una estética náutica.

Fig.III.D.39. Edificio Ciudadela. Calle Ciudadela 1166 (alrededor de 1937). Arq. VÁZQUEZ ECHEVESTE, F.

Fig.III.D.40. Local comercial sobre la Av. Uruguay 1020. Arq. VÁZQUEZ ECHEVESTE, F.; GIANNATASIO, BERTA y VÁZQUEZ, Ingenieros.

Sin embargo, ese camino no es lineal en el sentido que trasmite generalmente la historiografía moderna, para la cual seguramente sea difícil de explicar cómo un arquitecto

puede casi simultáneamente con los ejemplos anteriores, estar realizando la vivienda en el 2591 del bulevar España 2591 (Fig.III.D.41) y el edificio de apartamentos ubicado en el 336 de la calle Buenos Aires (Fig.III.D.42). En esos ejemplos, recurre a repertorios formales provenientes de la tradición histórica, incorporando balaustradas y otros detalles bastante alejados de las búsquedas de las vanguardias, poniendo de manifiesto, tanto su capacidad de adaptación a los requerimientos de la época y de su clientela como una actitud poco comprometida con los atavismos formales de la vanguardia.

FIG.III.D.41. Vivienda en Bvar. España 2591. Arq. F. Vázquez Echeveste

Fig.III.D.42. Inmueble de apartamentos en calle Buenos Aires 336.

Ese paso por las versiones más heterodoxas de la modernidad, no es fortuito, sino que es recurrente en su producción. Probablemente la expresión más acabada de esa incorporación de la historia en sus propuestas lo constituya el edificio de la calle San José 1140, donde el impresionante portal de ingreso, así como los balcones con balaustres conforman la imagen prototípica de estos edificios – palacio.

Fig.III.D.43 a 45. Edificio de apartamentos. San José 1140. Arq. Francisco VAZQUEZ ECHEVESTE.

Fig.III.D.43. Cuerpo principal con balcones.

Fig.III.D.44. Portal

Fig.III:D.45. Vista general sobre calle San José.

También realiza un edificio de oficinas en el sector de negocios de la Ciudad Vieja de Montevideo. Allí retoma la idea muy clásica del palacio renacentista, con su estructura tripartita. Vale la pena destacar el cuerpo principal de cuatro niveles unificados por un sistema de pilastras monumentales.

Fig.III.C.46 a 48. Edificio City. Misiones 1473. Arq. Francisco Vázquez Echeveste.

Fig.III.C.46. Vista general.

Fig.III.C.47. Vista sector acceso.

Fig.III.C.48. Detalle luminaria.

El basamento resulta sumamente curioso. Un acceso en forma de exedra con paramentos revestidos de mármol donde se resuelve también el acceso a los locales comerciales,

muestra un tratamiento decorado, con luminarias incorporadas a la fachada de un sabor absolutamente híbrido que combina la exuberancia del diseño ecléctico historicista con el refinamiento art-nouveau.

Sobre el final de su carrera, Vázquez Echeveste no duda en recurrir a versiones más abstractas, cuando los tiempos así lo requieren, para definir la expresión de un edificio de oficinas, poniendo de manifiesto al mismo tiempo, su versatilidad y su escaso compromiso ideológico conceptual con otras ideas que no sean las que provienen del funcionamiento del mercado.

Fig.III.D.49. Local comercial en J. Barrios Amorín 1375. Arq. VÁZQUEZ ECHEVESTE, F.; PISANO, ERNESTO M. Constructora.

III.D.d. Julio Etchebarne, Elías Ciurich, Bomio.

Se trata de un estudio de arquitectos que tuvo una trayectoria importante tanto en lo que refiere a la tarea proyectual como en lo que refiere al desempeño como empresa constructora.

El inicio de su actividad los encuentra realizando una vivienda en el elegante barrio del Prado, que tiene la inquietante capacidad de ser sobria y exuberante al mismo tiempo, clásica en su planteo general y radicalmente moderna en la resolución de varias de sus partes (Fig.III.D.50 a 54).

Fig.III.D.50 a 54. Vivienda en el Barrio Prado. Calle Lucas Obes esquina 19 de abril. Arqs. ETCHEBARNE, CIURICH, BOMIO.

Fig.III.D.50. Fachada Lucas Obes.

Fig.III.D.51. Fachada Lucas Obes.

Fig.III.D.52. Detalle esquinero.

Fig.III.D.53. Escultura en el acceso

Fig.III.D.54. Bajorrelieve con motivos clásicos.

Probablemente la superposición en una misma composición de una ventana con arco escarzano, de una ventana esquina a la manera neoplástica, de una ventana en curva en la cima de un contrafuerte en forma de cono truncado, en el extremo opuesto de una terraza pergolada, y de una serie de motivos retóricos de origen absolutamente heterogéneo, dan motivos suficientes para hablar, no sólo de una modernidad impura, sino también de arquitectura híbrida o arquitectura “collage”.

La trayectoria del estudio sigue con una moderación en los impulsos expresivos que va aproximándose a las vanguardias racionalistas a través de diversos recorridos que se relacionan con el repertorio déco.

En la vivienda ubicada en Bulevar Artigas 2131/2179, desarrollan su imaginería déco con la confluencia de varios

de los elementos característicos del estilo (chaflanes, redentados) y también con el diseño de ventanas que repiten un módulo base, a la manera de Wright, aunque luego las separan por pilastras estriadas que rematan en capiteles de una imaginería muy personal.

Fig.III.D.57 y 58. Vivienda en Bulevar Artigas 2131/2179

Fig.III.D.57. Vista general.

Fig.III.D.58. Detalle ventanas.

Fig.III.D.59. Vivienda en calle Obligado 1133 Arq. ETCHEBARNE, CIURICH Y BOMIO.

Ya en la casa de la calle Obligado proponen una terraza sobre el garaje que surge como un espacio muy oportuno y no demasiado frecuente en las tipologías montevideanas, además de recurrir a las bandas horizontales como elemento expresivo.

En la vivienda de la calle Rodó, el poderoso balcón de planta alta es muy cubista, pero el acceso con portón flanqueado por un murete escalonado de bordes redondeados y rejas de un claro sabor streamline establecen un contrapunto que se complejiza aún más con la cornisa que remata el alzado. Seguramente importe más que los recursos formales que definen la arquitectura, el propio concepto que se maneja en el acceso donde se plantea una boca que ocupa prácticamente toda la fachada en planta baja, que permite entrar a un espacio intermedio entre interior y exterior y ayuda a definir el acceso.

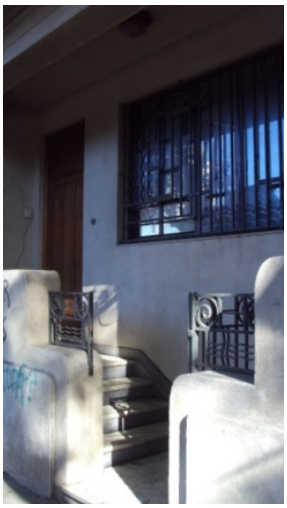


Fig.III.D.58 y 59. **Vivienda en calle José E. Rodó 1759. Arq. ETCHEBARNE, CIURICH y BOMIO.**

Fig.III.D.60.Cartel identificatorio en fachada.

De la misma época es la casa para el Sr. R. Naguil (que aparece ilustrada en la Revista Arquitectura), de una imagen muy moderna, distorsionada por algunos detalles que la separan de la ortodoxia racionalista. No escapa al análisis la cornisa superior y la escalera de acceso concebida como una cascada.

Fig.III.D.61 y 62. Vivienda Sr. R. Naguil. Arq. ETCHEBARNE, CIURICH y BOMIO.[38]

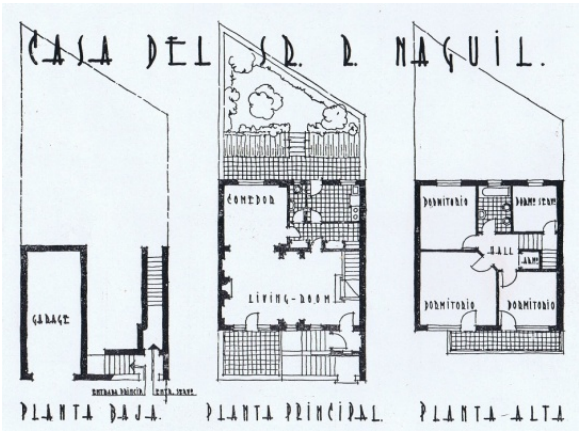


Fig.III.D.61. Plantas.

Fig.III.D.62. Perspectiva.

A mediados de la década del 30´el estudio realiza su obra más paradigmática: el Edificio San José. Con su retranqueo a partir del noveno nivel, el volumen se aparta de la línea de fachada en una postura que refiere tanto a las “casas a

[38] Extraída de Revista “Arquitectura” Año 1932.

gradinate" de Sant´Elia como los rascacielos – mastaba resultantes de la aplicación de la Ley de Zonas de Nueva York de 1916.

El escalonamiento en altura se hace posible a costa de la reducción del área social mientras que el área de servicios, que se ubica paradójicamente sobre la fachada principal, se mantiene incambiado.

Con una realización de estas características en 1936 parecería que el estudio estaba maduro para adoptar definitivamente la arquitectura moderna en su versión racionalista con el bagaje de las vanguardias.

Fig.III.D.63 a 65. Edificio San José. Calle San José 979 – 985 (1936). Arq. ETCHEBARNE, CIURICH, BOMIO.

Fig.III.D.63.Vista lejana con los sucesivos retranqueos.

Fig.III.D.64. Fachada calle San José.

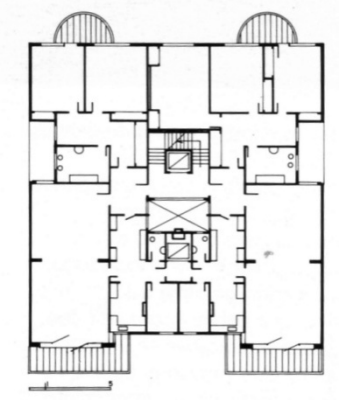


Fig.III.D.65. Planta tipo[39].

El edificio de la Av. Constituyente 1436, de gran presencia urbana, retoma la volumetría escalonada en su parte superior, si bien adopta la división del alzado siguiendo

39

Planta extraída de Guía ELARQA de Arquitectura Tomo 2 Centro. Pág. 102

el esquema tripartito, donde se destaca el fuerte basamento de dos niveles.

Fig.III.D.66. dificio de apartamentos en Av. Constituyente 1436. Arq. ETCHEBARNE, CIURICH y BOMIO.

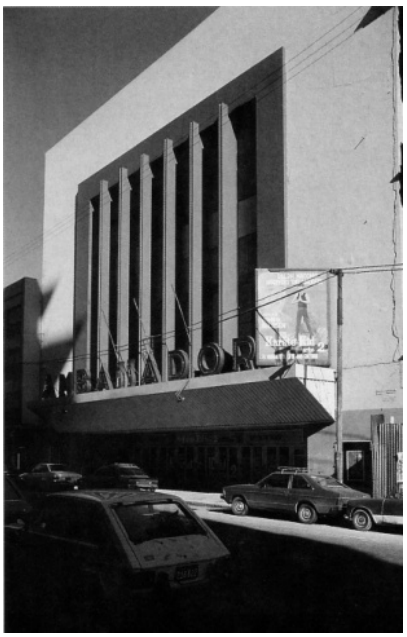


Fig.III.D.67. Cine Ambassador. Julio Herrera y Obes entre 18 de Julio y San José (1936)

En el mismo año 1936 realizan el Cine Ambassador donde, sin apartarse demasiado de los códigos del racionalismo europeo, pero en aquella fase en que se introduce la gran escala tratando buscar ciertos efectos monumentalistas como sucede en algunas arquitecturas italianas de los años 30. En efecto, se observa un manejo interesante de la escala monumental, mediante una gran vitrina que ilumina el gran hall de acceso en doble altura y que se fracciona por medio de una serie de pilares muy esbeltos que sobresalen del plano de la fachada, a la manera de los que se observaban en los cines del art-déco.

Del año 1938 es la vivienda que realizan sobre Av. Italia que aparece totalmente racionalista en su concepción externa, salvo por la presencia de un panel decorado con motivos figurativos.

Fig.III.D.68 y 69. Vivienda sobre avenida Italia 2508/2522.

En el edificio de la calle Paysandú 985 presentan un tratamiento de una modernidad muy clara y medida, con algunos detalles ornamentales, muy acotados. En efecto, el volumen, muestra una composición simétrica de una destacable elegancia, con una planta baja destinada a actividades comerciales y un sector principal de apartamentos en los cuatro niveles altos que se halla atrapada entre una marquesina inferior y una cornisa superior. Debe destacarse el revestimiento de granito pulido de la planta de acceso, así como las aberturas metálicas donde se destaca el enrejado que sigue estilizadas formas vegetales. De esta manera el estudio realiza una propuesta que se integra al Art-déco ornamental.

Fig.III.D.70 y 71. Edificio de apartamentos en calle Paysandú 985. Vista general y portal de ingreso. Arq. ETCHEBARNE, CIURICH y BOMIO.

El estudio muestra que no hay un solo camino para expresar la modernidad y en algunas obras de los años 40 amplía su repertorio expresivo con la incorporación, sin complejos, de elementos provenientes de la historia.

En la importante vivienda construida sobre Bulevar España, toman datos de la historia con balcones de herrería decorativa que se asimilan a la serliana escena campestre.

Fig.III.D.72. Vivienda sobre Bulevar España 2689. ETCHEBARNE, CIURICH, BOMIO, Arquitectos.

También en el edificio sobre Blanca del Tabaré ensayan elementos de la escena dramática matizada con la inclusión del ladrillo sobre un volumen principal que se articula generando una convexidad para adaptarse a las condicioineds del solar que se encuentra justamente donde la calle hace una curva de la calle.

Fig.III.D. 73 a 75. Edificio de apartamentos en la calle Blanca del Tabaré 2953

Fig.III.D.73. Vista escorzada.

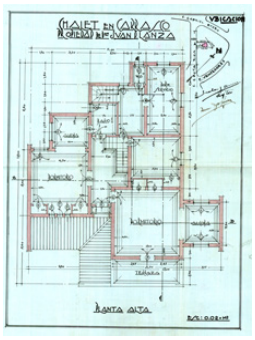
Fig.III.D.74. Vista volumen que da la curva.

Fig.III.D.75. Acceso.

La obra del estudio se mantiene con dos de sus integrantes, Ciurich y Bomio que siguen explorando en formas expresivas modernas, atendiendo a las particularidades del lugar y del público a cuyos requerimientos se deben.

III.D.e. Albérico Isola y Guillermo Armas.

El estudio de Alberto Isola y Guillermo Armas también transita por diferentes expresiones de la modernidad, sin preocuparse demasiado por los conceptos que pudieran esconderse atrás de las formas.
Su actividad comienza en la segunda mitad de la década del 20´con aportes interesantes en el programa de vivienda, siguiendo las tendencias expresivas de la época.



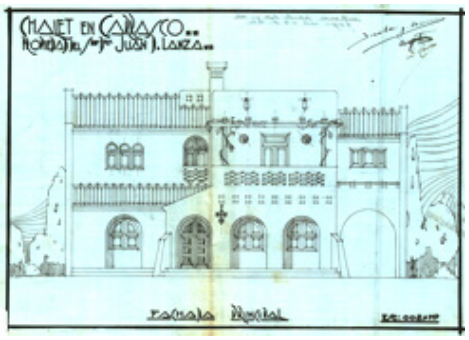


Fig.III.D.76 y 77. Vivienda Sr. Juan Lanza en la calle Costa Rica y Gabriel Otero[40]. ISOLA y ARMAS, arquitectos.

Su incursión en el programa del Edificio de Renta, a fines de la década del 20 y comienzos del 30 los muestra incorporando decididamente la imaginería del Art-Déco zigzag con propuestas que figuran entre las más destacadas del tejido residencial del centro de Montevideo.

En el denominado Palacio Piria, la expresión remite a la Exposición de París de 1925 con una resolución absolutamente simétrica con dos bow - windows simétricos que flanquean el edificio, dejando un paño central que

[40] Documentación extraída del archivo del IHA.

muestra un alzado tripartito con un basamento destinado a uso comercial revestido en granito negro y un remate en forma de logia, mientras que el sector central se jalona con elegantes balcones de planta elíptica. Las plantas muestran el objetivo absolutamente especulativo de estas iniciativas, por el uso exhaustivo del terreno.

Una parte importante del edificio está constituida por la ornamentación que incluye rebajes esquineros en forma de poliedros, así como paneles decorados con motivos solares en bajorrelieve y magníficas barandas en hierro.

Fig.III.D.78 a 81. Palacio Piria. Calle Treinta y Tres 1338. Arq. ISOLA, & ARMAS (1928 - 1930).

FIG. III.D. 79. Vista general sobre la calle Treinta y Tres.

Fig.III.D.78. Detalle ornamental sobre acceso.

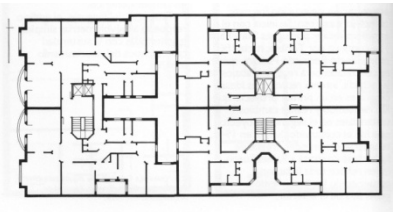


Fig.III.D.80. Planta tipo[41].

Fig.III.D.81. Detalle Alzado.

El estudio de los arquitectos Isola y Armas deja su sello en varias esquinas céntricas de la ciudad de Montevideo, con resoluciones interesantes que no se atan a ningún esquema predeterminado.

[41] Planta tomada de Guías ELARQA de Arquitectura. Guía Art Déco. Pág. 21.

El edificio Rinaldi ubicado en uno de los puntos más destacados de la ciudad, constituye uno de los ejemplos más claros de la modalidad zigzag o poliédrica del Art-Déco. Además de las logias y de los balcones de planta poligonal, se destaca su remate superior, donde se liberan las esquinas para resaltar el efecto de torre que, al mismo tiempo, se ve acentuado por gestos decorativos ascendentes que rematan en suertes de pináculos tratados con pastillas cerámicas de diversos colores.

La esquina se resuelve simplemente como una arista más que remata en un pináculo, contrariamente a lo que sucede en el edificio ubicado en la esquina de la calle Paysandú y Convención muestra un chaflán donde ubica una ventana que articula ambas fachadas.

Fig.III.D.81 a 85. Palacio Rinaldi. Plaza Independencia 1356. Arq. Albérico Isola & Guillermo Armas (1929).

Fig.III.D.83.Vista general.

Fig.III.D.82. Panel decorado.

Fig.III.D.84.Planta tipo[42].

Fig.III.D.85. Vista remate.

Balcones simétricos completan la composición que apunta a reforzar la diagonal. Nuevamente aquí se observa la

[42] Planta tomada de Guías ELARQA de Arquitectura. Guía Art Déco. Pág. 28.